

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Alžběta Kroupová

Doppelgänger ve španělské povídkové tvorbě

Doppelgänger in Spanish Short Stories

Praha, 2017

Vedoucí práce: Mgr. Dora Poláková, Ph.D.

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucí mé diplomové práce Dr. Doře Polákové za její cenné rady a lidský přístup a celé Filozofické fakultě za to, že převzala roli mé individuální niky. Dále mé poděkování patří mé vlastní mysli, která nakonec nepodlehla tématu dvojnictví a uchránila mě tak před osudem, který postihl pana Holatkina.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 11. 5. 2017

.....

jméno a příjmení autora

Klíčová slova:

dvojník, Doppelgänger, unheimlich, pocit podivnosti, španělská literatura 20.stolet, absurdno, povídka

Key words:

double, Doppelgänger, unheimlich, sinister feeling, Spanish literature of 20th century, absurdity, short stories

Abstrakt (česky)

Tématem této diplomové práce je postava dvojníka ve španělské povídkové tvorbě se zaměřením na 20. století. Načrtnutím historického kontextu tohoto literárního tématu sledujeme jeho proměny v čase, jeho přechod od tragického tónu k absurditě či komičnosti. Náplní práce je pozorovat Freudovu koncepci „unheimlich“ aplikovanou na téma dvojníka a především zkoumat, jaké literární prostředky tento pocit ve čtenáři umocňují. Dále se zaměříme na motivy opakující se ve vybraných povídkách a zároveň se zamyslíme nad dílčími aspekty tohoto tématu v kontextu humanitních věd.

Abstract (in English)

The topic of this master thesis is a character of the double in Spanish short stories focused on 20th century. Firstly, we describe the historical context of this literary theme and we observe its changing through the time, its transition from a tragic tone to absurdity or a comic tone. The aim of this work is to observe Freud's concept of "unheimlich" feeling applied to the topic of the double and to investigate what literary tools can intensify this feeling in the reader. After this, we focus on repeating motives in selected short stories and we contemplate constituent aspects of this topic in the context of humanities.

Obsah

Úvod	6
Proměny tématu v čase	8
Počátky tématu	10
Rozkvět tématu dvojníka – individualita a originalita jako podmínka	16
Díla, která dala tématu nejznámější podobu	18
Das Ich – Der Ich	27
Vývoj tématu dvojníka ve Španělsku	29
Pocit unheimlich	31
Das Unheimliche	33
Postmoderní povídka	41
Vybrané povídky	43
Autoskopie	45
Není na světě místo pro dvě stejné osoby	53
Postel a zrcadlo	59
Prostředky podporující podivnost	64
Smíchová kultura a komično	72
Závěr	75
Resumé (česky)	77
Resumé (en español)	77
Seznam použité literatury	78

Úvod

Inspiraci pro téma dvojníka jsem získala během studia materiálů ke své bakalářské práci, ačkoli z ní tato práce bude čerpat jen minimálně. V ní jsem se zaměřila na povídkovou tvorbu Pere Calderse, katalánského spisovatele dvacátého století. Zkoumala jsem opakující se témata v jeho povídkách, přičemž jedna z jeho povídek, „O ell, o jo“, se pro mě stala branou do nového fantastického světa dvojníků. Ještě před jejím přečtením a zkoumáním jsem se seznámila s tématem dvojníka v období romantismu, avšak fascinace novým rozměrem tématu mě přivedla až k myšlence zabývat se pouze tímto toposem, které se v literární tradici objevuje pod pojmem doppelgänger. Pojem se ustálil ve své německé formě proto, že má silnou tradici v germánské mytologii, která poté kulminuje ve své zlověstné formě v období romantismu, kdy je vyzdvihována individualita a originalita člověka. Dvojník je zde narušitelem, který tuto klíčovou romantickou myšlenku napadá a tříští.

V rámci studia již zmíněné povídky Pere Calderse mě překvapilo odlišné pojetí, se kterým autor, v porovnání s romantickými díly, přichází. Zajímalo mě, jak se téma dvojníka vyvíjelo a jakou moc má vypravěč, který je schopen stejné téma a stejnou situaci vyprávět natolik odlišnými způsoby, že se i původní romantická zlověstnost může do určité míry rozplynout. Otázka Freudova pojetí pocitu *unheimlich* se při studiu dvojníka přímo nabízí a je i mnohokrát v rámci literárních studií zpracována a kritizována. Budu tedy zjišťovat, jakými prostředky dosahuje vypravěč zlověstného pocitu ve čtenáři, jelikož z podstaty věci vyplývá, že pocit zlověstnosti je utvářen způsobem narace, nikoli pouhým výběrem tématu či fabule. Na začátku práce nejprve ukotvíme téma do jeho historického kontextu, tedy naznačíme počátky tématu v Evropě, ačkoli se s podobnými znaky setkáváme i v mimoevropských mytologiích. Budeme pozorovat, jak se toto téma měnilo v čase, pozornost mu budeme věnovat především v jeho rozkvětu – v romantismu. Zkoumaným obdobím je především dvacáté století, kdy se z mnoha důvodů téma mění, respektive mění se způsob, jakým se čtenáři prezentuje. V této části se pokusíme nahlédnout pojem postmodernismu a dát ho do kontextu s naším tématem.

V druhé části prozkoumáme již zmíněný Freudův pocit *unheimlich* a aplikujeme ho na naše téma. Budeme zkoumat, jaké literární prostředky podporují ve čtenáři pocit zlověstnosti a podivnosti. Dále se podíváme na zpodobnění dvojníka v konkrétním typu povídkové tvorby

v rámci španělské literatury. Vybrala jsem si tvorbu povídkovou, jelikož nalezneme více povídek následující vzorec vyprávění, který jsem si zadala. Bylo potřeba jasně definovat tvorbu, kterou budeme zkoumat, a naším kritériem se stala především jasně daná charakteristika dvojníka a také fabule, se kterou se v každé z povídek setkáme. Jakožto studentka hispanistiky jsem se rozhodla pro literaturu z oblasti Španělska, ne však pouze španělsky psanou.

V poslední části načtneme filozofické myšlenky a myšlenky literární teorie, které mohou vytanout na mysli v kontextu tématu dvojníka. Vzhledem k tomu, že nejsem studentkou filozofie, není tato část jádrem mé práce a mým cílem je myšlenky spíše načrtnout a zmínit, než se jimi do hloubky zabírat. Jednou z těchto myšlenek jsou rysy Herakleitovy filozofie, Ortegu y Gassetův koncept člověka ve své okolnosti, či pojetí míst nedourčenosti německého literárního teoretika Wolfganga Isera.

Cílem této práce je zaměřit se na téma dvojníka v prostředí literatury Španělska dvacátého století a pozorovat jeho proměny, především ve způsobu prezentace čtenáři, přičemž styčným bodem je zde Freudův koncept *unheimlich*.

Proměny tématu v čase

Úvodem je třeba říci, že každý topos se v rámci dějin literatury vyvíjí, v některých obdobích zaniká a naopak se vynořuje v epochách jiných, kam svou podstatou lépe zapadá. Tak se setkáváme s tématy, která nabývají v rámci některých uměleckých směrů vážnějšího či odlehčeného rázu. Příkladem nám může být téma opilectví vnímané pozitivně v kontextu anakreonské poezie a naopak fatálně v období realismu a naturalismu, téma pokroku opěvované avantgardou a zatracované antiutopiemi, či téma války, na které se nahlíží vždy optikou jejích nešťastných důsledků, až do období rozkvětu absurdního dramatu, které je však i přes svůj komický tón prakticky pokračováním tragické linie tématu. Jsou témata, jako například již zmíněná válka, která se jen těžko mohou vnímat s nadsázkou. V takovém případě je marnou snahou vypravěče podávat téma odlišným způsobem, než jakým bylo vykreslováno doposud – čtenář jeho intence založené na experimentu odhalí a text na něj nebude mít kýžený účinek.

Téma dvojníka, jak uvidíme, mění svou povahu v průběhu historie a vyznívá jak tragicky, tak i komicky. Ještě než se pustíme do dějepisného exkurzu, je třeba upřesnit pojetí dvojníka, jak se jím budeme zabývat my. Při studiu sekundární literatury takřka okamžitě zjistíme, že téma dvojnictví má širokou škálu možných uchopení, a tak se mimojiné až překvapivě často setkáváme s tématem dvojčat, nejčastěji jednovaječných, která jsou nějakým způsobem mentálně propojena. K vyhranění definic dochází v roce 1796, kdy Jean Paul poprvé užívá slovo *doppelgänger* ve své práci *Siebenkäs*. *Doppelgänger*i byli vnímáni jako zdvojené duše lidí anebo jejich odraz. Ačkoli vypadali úplně stejně, nejednalo se o dvojčata. Hlavní postavou románu *Siebenkäs*, jak už název napovídá, je Stanislaus Siebenkäs, jehož dvojník nebo alter ego Leibgeber mu v těžké životní situaci poradí, aby zahrál svou vlastní smrt, díky čemuž by poté mohl začít žít znovu a s čistým štítem. Jean Paul byl spisovatelem německého romantismu a jak později uvidíme, toto období je pro naše studium klíčové nejen kvůli zrodu termínu *doppelgänger*.

Dále existuje mnoho pojednání o dualitě, čili jakémkoli zdvojení či rozpolcení. Zde se přibližujeme k tématu mentální rozpolcenosti neboli schizofrenie, přičemž mnoho prací provazuje literární případy s lékařskými studiemi. Jan Lukavec, český bohemista a kulturolog, říká, že fenomén dvojnictví se dá pojímat velmi rozdílně: vize dvojníků mohou být vykládány

v souvislosti s psychofyzickým onemocněním autora jako příznaky psychóz, intoxikací, mozkových nádorů či skvrnitého tyfu.¹

¹ Lukavec, Jan. *Zneklidňující svět zrcadel*. Praha: Malvern, 2010, s. 142.

Počátky tématu

Podle Köhlhofera stojí podvojnost člověka z teologicko-biblického pohledu hned na počátku lidstva. Vysvětluje, že v momentu ochutnání plodu ze stromu poznání se z jednodimenzionálního chápání světa a vlastního bytí stává dualistické, s čímž přichází chápání já-subjektu, dobra a zla a také možnosti volby jednoho či druhého.² Dualitu zde vnímáme jako rozpor mezi dobrem a zlem, z čehož mohou plynout i další kontrasty a protipóly. V kontextu našich povídek se pokusíme nahlédnout, zda se musí vždy jednat o protipól dobra a zla, či je možné setkat se s dvěma subjekty z axiologického hlediska neutrálními.

Nepočítaně je i studií zaměřujících se na motiv zrcadla, ve kterém se osobnost pozorovatele ztrácí, tříští, zmnožuje či jinak mění. Již zmíněný Jan Lukavec publikuje v roce 2010 *Zneklidňující svět zrcadel*, kde se zabývá motivem zrcadla od starověku po současnost napříč všemi kulturními odvětvími. K motivu zrcadla jako typické proprietě fantastické literatury se vyjadřuje takto: „Četní jiní autoři však onen motiv zpracovávají odlišně: nerozpoznaný zrcadlový obraz, či stín vržený sluncem u nich začíná žít vlastním životem – rodí se dvojník.“³

Dále se setkáváme s dvojníkem vtěleným ve zvíře, věc, stín či osobu, která se ale svým fyzickým vzezřením nijak originálu nepodobá. Můžeme si snadno představit, že takové typy dvojníků nedosahují takové zlověstnosti jako klasický doppelgänger – tedy osoba, která stejně vypadá a stejně se i chová.

Nyní již se přiblížme k našemu dvojníkovi, respektive konkrétnímu tématu, kterým se budeme v této práci zabývat. Přistupujeme k motivu autoskopie: autoskopií se nazývá to, když někdo spatří svého dvojníka, tedy sebe sama, přičemž se někdy může mylně domnívat, že vidí dvojníka v běžném slova smyslu, tedy identicky vypadajícího člověka. Toto téma hrálo velice významnou roli v německé romantické literatuře.⁴ Claude Lecouteux upozorňuje, že musíme bedlivě rozlišovat duchovního dvojníka a hmotné alter ego, protože se projevují odlišně.⁵ My se zaměříme na dvojníka hmotného.

Údajně tuto zkušenost autoskopie prožilo i mnoho spisovatelů, kteří z ní poté vycházejí ve své

² Köhlhöfer, Christof. *Das Motiv des Doppelgängers in der Postmoderne – dargestellt anhand einer Analyse des Films Fight Club*. Hamburg: GRIN Verlag, 2007, s. 6.

³ Lukavec, Jan. *Zneklidňující svět zrcadel*, cit. d., s. 136.

⁴ Krauss, Wilhelmine. *Das Doppelgängermotiv in der Romantik*. Berlin, 1930.

⁵ Lecouteux, Claude. *Víly, čarodějnice a vlkodlaci ve středověku*. Praha: Volvox Globator, 1998, s. 128.

literární tvorbě: „Některé případy této tzv. ‚autoskopie‘ mají literární slávu. Životopisci Shelleyho vypravují, že básník spatřil kdysi svůj vlastní přízrak a použil snad této vize v básnické tvorbě.“⁶

Je třeba upozornit, že se jedná o autoskopii v reálném životě, nikoli ve snu. Zároveň máme na mysli spatření dvojníka v bdělém stavu. Toto vysvětlení je nutné, jelikož existuje celá řada děl s motivem spatření sama sebe v rakvi či jako nebožtíka na pohřbu, což často věští tragický osud hlavní postavy. Toto téma se objevuje již v lidové tradici: „Vera Meyer-Matheisová vybrala ze sbírek lidových vyprávění z 19. a první poloviny 20. století a z materiálů archivu v Marbourgu šedesát pět záznamů o případech jasnovidnosti.

a. vidění člověka ležícího v rakvi, sebe sama nebo někoho blízkého

b. vidění pohřebního průvodu.“⁷

V námi zkoumaných dílech se opakuje stejný narativní vzorec, tentýž, který můžeme pozorovat například ve „Dvojníkovi“ Fjodora Michajloviče Dostojevského: příběh začíná krátkým popisem hlavní postavy a jejího poklidného života. Poté se objeví moment narušení, tedy postava dvojníka a zároveň problém, ke kterému musí hrdina nějakým způsobem přistoupit a snažit se ho vyřešit. Pozorováním docházíme k závěru, že hlavní postava nesnese druhou identickou osobu, která by chodila po zemském povrchu, ale často je to naopak sám dvojník, který jako by byl vtěleným zlem snažícím se o destrukci hrdiny. Jak jsme již zmínili, podíváme se na dvojníka jako vtělené zlo i na dvojníka, který sám netuší, co se právě odehrává.

K úplnému vysvětlení vybraného tématu je třeba objasnit, že budeme zkoumat literaturu z oblasti Španělska, nikoli však pouze psanou ve španělštině. Ve své bakalářské práci jsem se zabývala dílem katalánského autora Pere Calderse, jehož povídky svou zlověstnou povahou skvěle zapadají do tématu. Již tehdy jsem se zaměřila na povídku „O ell, o jo“ (Bud' on anebo já), která nahlíží téma dvojníka poměrně ojedinělým způsobem. Tak začal můj zájem o postavu *doppelgängera* a její proměny v čase.

Ráda bych téma nejprve ukotvila v literárních dějinách, avšak později se budu zabývat obdobím moderním až postmoderním, tedy dvacátým stoletím. Z tohoto období jsem vybrala povídky, které budou jádrem analýzy.

Jak jsem již zmínila, zaměřím se na povídkovou tvorbu, která díky své délce a četnosti výskytu nabízí prostor pro komparaci a podrobnější zkoumání.

⁶ Fischer, Otokar. *Duše, slovo, svět*. Praha: Československý spisovatel, 1965, s. 78.

⁷ Lecouteux, Claude. *Víly, čarodějnice a vlkodlaci ve středověku*, cit. d. , s. 135.

Při studiu tématu dvojníka docházíme k závěru, že jeho počátky můžeme sledovat v různých geografických končinách, které spolu nijak nesouvisí: „Každé etnikum, každá civilizace si Dvojníka představovala po svém, ale v zeměpisné oblasti, kterou jsme se zabývali, všechno naznačuje, že společným základem všech těchto různorodých pověr je šamanismus,“⁸ říká Lecouteux a dále přichází s otázkou, jak se šamanismus dostal do středověké Evropy: „Ať už je tomu jakkoli, jedno je jisté: jeho stopy nacházíme u Řeků a Římanů stejně jako u Keltů a Germánů.“⁹

V germánské tradici máme hned tři výrazy, které nás přivádí k myšlence dvojnictví: „Podstatné jméno *fylgja*, odvozené od slovesa „doprovázet, následovat“ (*fylgja*) znamená něco jako dvojníka individua, srovnatelný s egyptským *ka* a řeckým *eidolon*, jistý druh anděla strážného, jenž na sebe bere podobu ženské bytosti (*fylgjukona*) či zvířete ochraňujícího rodinu nebo osobu, kterou přijal za svou.“¹⁰

Kromě duše jako anděla strážného se dále pro duši objevují v germánské mytologii dva další výrazy – *hugr* a *hamr*. Všechny tři se též užívaly ve smyslu osudu, čímž dosvědčují spojení viditelného s neviditelným.

Lecouteux vysvětluje, že *hamr*, doslova „kůže“, je součástí překvapující pověry, zakořeněné hluboko v severské mentalitě: „Ve starých textech je to vnitřní síla, která determinuje vnější vzhled. Člověk může mít takových vnějších podob víc; potom se říká, že „nemá jen jeden hamr“ (*eigi einhamr*), nebo že jeho hamr „je neobyčejně silný“ (*hamrammr*, *rammaukinn*). Z toho vyplývá zásadní myšlenka, že člověk není odkázán na své tělo.“¹¹

Régis Boyer se snaží tyto tři germánské výrazy zjednodušit a zasadit je v předmluvě knihy *Víly, čarodějnice a vlkodlaci ve středověku* do kontextu. Jedná se o publikaci s poněkud zavádějícím názvem, ve které se však nalézá množství informací ohledně tématu dvojníka: „Stěžejní myšlenka tohoto díla, dokonale doložená nejen germánskými prameny, se točí kolem skutečnosti, že každý z nás má svého Dvojníka, nejen duchovního, ale případně také tělesného – právě v tomto směru jsou staroskandinávské odkazy nepřekonatelné. Tento Dvojník má naši „formu“ (*hamr*), „doprovází“ nás (*fylgja*), „nosí nám zprávy“ (*hugr*) a za každé situace vylučuje přerušeni kontinuity mezi nevím jakým skrytým světem a světem „skutečným“.“¹² Námi zkoumaný dvojník by se nejvíce blížil pojmu *hamr*, jelikož se s originálem shoduje především formou a často se v důsledku okolností z povídky nedozvíme,

⁸ Lecouteux, Claude. *Víly, čarodějnice a vlkodlaci ve středověku*, cit. d., s. 147.

⁹ *Ibid*, s. 147.

¹⁰ Lecouteux, Claude. *Přízraky a strašidla středověku*. Praha: Volvox globator, 1997, s. 126.

¹¹ *Ibid*, s. 130.

¹² Lecouteux, Claude. *Víly, čarodějnice a vlkodlaci ve středověku*, cit. d., s. 11.

jaké byly jeho úmysly či čím se vyznačovala jeho povaha, to znamená, zda byl i povahově totožný.

Je rozhodně zajímavé přejít od různých pohanských kultur a animismu, na kterém jsou založené skandinávské kultury, ke kolébce současné evropské kultury, tedy křesťanství. Je zřejmé, že se křesťanství snažilo odštíhnout od veškerých pohanských předchůdců a dokonce některé pohanské projevy obviňovalo z čarodějnictví a považovalo za podezřelé. I přesto, že se křesťanská víra snažila vymýtit pohanskou tradici, zachovává ale koncept anděla strážného – ve staré severštině *fylgjuengill*.¹³

Gordon Slethaug říká, že dvojník, který se objevuje již v počátcích západní literatury, se zakládá na duchovním a psychologickém procesu vlastního významu, přičemž odkazuje na řecký mýtus rozdělení duší, kde láska je jednou půlkou, která hledá tu druhou ztracenou.¹⁴

V norské mytologii se setkáváme s pojmem *vardøger*, což je dvojník, který byl viděn, jak koná činnost ještě před tím, že ji původní osoba prováděla. Zde se tedy setkáváme s něčím jako je obrácené deja vu. V norské mytologii byla možná interpretace existence ve stejném čase na dvou místech, bilokace, v tomto případě šlo o strážného anděla.

Dvojník je však obecně archetypálním symbolem zla v narativní tradici. Jan Lukavec říká, že v romantické literatuře i později jsou skoro všechny postavy dvojníků zlověstné a nebezpečné.¹⁵

Jak jsme již zmínili, staroegyptská náboženství hovoří o *ká*, Řekové také o *daimónu*, Římané nás učí, že každý muž má *genia* a každá žena *iuno*, křesťanství nám připisuje anděla strážného, staří Skandinávci znají *fylgu*. Lecouteux říká, že bychom bezpochyby nadarmo hledali genetické pouto mezi všemi těmito civilizacemi, ale příbuznost pověr starověkých kultur nám ukazuje, že dvojník je jedním z konstitutivních prvků lidské mysli, neboť víra v něho je doložena v každé době a v každé zeměpisné šířce.¹⁶ Dodává, že je ohromující, že tolik autorů z tolika rozmanitých kulturních zázemí neochvějně tvrdí, že člověk se neomezuje pouze na své tělo, tolik spisovatelů uvádí na scénu postavy, které se rozdvojují a jejich alter ego se stává zvířetem, tolik básníků hovoří o duši jakožto stínu či odrazu.¹⁷

Samozřejmě je třeba říci, že ve starověkých kulturách je dvojník vnímán jako něco reálného, co v průběhu dějin ztrácí svou důvěryhodnost a je pak využíváno pouze z hlediska literárního

¹³ Lecouteux, Claude. *Víly, čarodějnice a vlkodlaci ve středověku*, cit.d., s. 11.

¹⁴ Slethaug, Gordon. *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*. SIU Press: 1993, s. 8-9.

¹⁵ Lukavec, Jan. *Zneklidňující svět zrcadel*, cit.d., s. 142.

¹⁶ Lecouteux, Claude. *Víly, čarodějnice a vlkodlaci ve středověku*, cit.d., s. 17.

¹⁷ *Ibid*, s. 17.

či možná esoterického. Skandinávské kultury však skutečně ve dvojníka věřily a dokazovaly tím různé nevysvětlitelné jevy: „Víra v Dvojníka, to jest v druhé já obdařené značnou nezávislostí, která mu umožňuje cestovat na velké vzdálenosti, pomáhá vysvětlit řadu všeobecně známých jevů, jako například ubikvitu (všudypřítomnost), bilokaci (pobyt na dvou místech najednou), mytologický význam tématu dvojčat (Castor a Pollux), vyprávění o metamorfózách a řadu dalších věcí.“¹⁸

Ve starověkém Řecku a Římě nabývá dvojník právě těch odlehčených rozměrů, o kterých jsme hovořili na začátku kapitoly. Ty představuje například Titus Maccius Plautus, významný římský tvůrce komedií, žijící ve druhém století před naším letopočtem. Často přejímal náměty z řeckých komedií, což platí i o drobných veseloherních scénkách s dvojníky. Typickým příkladem je komedie *Manechnové*, která se zakládá na komických omylech vznikajících z podobnosti dvou osob. Je možné, že zde Plautus čerpá z Poseidippovy komedie *Omoioi*.

Při studiu Plauta narážíme také na komedii *Amfitryon*: „Na rozdíl od veselých *Menechmů* stýká se látka amfitryonská nejednou s pojetím nejvážnějším.“¹⁹

Z řecké a římské tradice poté vychází humorné pojetí tématu opět v období renesance. Se zaměřováním osob se setkáváme u Williama Shakespeara v dílech *Komedie plná omylů* či *Večer tříkrálový*. Dále také v Amfitryonu oživeném Moliérem v období klasicismu, které k renesanci zpětně vzhlíží.

Koncept dvojníka se také často váže k řeckému mýtu o Narcisovi, který později rozebírá Sigmund Freud. Otto Rank vysvětluje, že tento mýtus se zakládá na příběhu mladého muže, který se zamiloval do vlastního odrazu ve vodní hladině. Umřel v momentě, kdy si uvědomil, že jeho láska nemůže být opětována. Stejně jako tento mýtus vnímá psychoanalýza dvojnictví, narcisismus a smrt jako úzce propojené koncepty.²⁰

Vývoj dvojníka z tohoto mýtu začíná s vytvořením dvojníka jako pojištěním sama sebe proti zničení svého ega, které plyne ze sebelásky. Fáze odmítnutí smrti je poté postupně nahrazena dvojníkem jako předzvěstí smrti.²¹

¹⁸ Lecouteux, Claude. *Víly, čarodějnice a vlkodlaci ve středověku*, cit.d., s. 19.

¹⁹ Fischer, Otokar. *Duše, slovo, svět*, cit.d., s. 68.

²⁰ Rank, Otto. *Der Doppelgänger*. Imago III, 1914.

²¹ Freud, Sigmund. *On Narcissism: An Introduction*. The Freud Reader, ed. Peter Gay. London: Vintage, 1989, s.561.

Jak už jsme zmínili, v období renesance a stejně tak i klasicismu, je čerpáno z tradice antické a objevuje se znovu snaha dosáhnout ideálu antické dokonalosti. V těchto obdobích se téma dvojníka vyjevuje pomocí zábavných nedorozumění, groteskních záměn a celkového komického tónu. Zdá se, že v těchto obdobích se v rámci tématu setkáváme s nejmenší mírou zlověstnosti, neboli pocitu unheimlich. Tato grotesknost se však se zlověstností bude mísit v námi zkoumaném období dvacátého století.

Pokud bychom se měli podívat na téma dvojníka v české literatuře, mohli bychom hledat již v osmnáctém století. Na antická témata přepracovaná Shakespearem či Moliérem totiž navazuje i české zastoupení v čele s Václavem Klimentem Klicperou, dramatikem národního obrození, jehož komedie *Bratři v Archangelsku* přímo navazuje jak na Plauta, tak i na Shakespeara. Jeho typické *kuklení*, neboli divadelní efekt, kdy se jedna postava vydává nebo je omylem považována za jinou, vykazuje rysy komického dvojnictví. V roce 1824 píše Klicpera veselohru *Dvojčata*, kterou poté na sklonku života v roce 1856 přepracovává do již zmíněných *Bratrů v Archangelsku*.

O české literární historii tohoto tématu krátce hovoří i Otokar Fischer: „Klicpera, jak ukázal P.M.Haškovec, zpracovává situaci plautovskou. Mácha souvisí s romantikou svého věku, od níž dojista vede jakési „podzemní“ spojení k realističtějšímu podání modernímu, též např. k Olbrachtovu *Jeseniovi*. Romantikou 19.století, spolu s mystikou dávných zkazek byla napojena poezie Zeyerova. Román o Maxmillenovi, jehož autor se v „Návštěvě“ (z „Hovorů se smrtí“ 1904) zpovídá ze setkání se svým druhým já, přiřaduje se k Wildovu *Dorianu Grayovi*. Postavy R.Weinera, jehož dvojníkovství pozorně rozebírá M.Rutte, samy si vzpomínají na literární užití tělesné a duševní podobnosti u Shakespeara i v novější anglické a německé novelistice a v staré báji platónské. Při halucinacích Šaldova úředníka připomínáme si utkvělé představy Holatkinovy z Dostojevského, k ruské tradici řadí se, jak psychologii, tak již prostředím, povídka Kubkova.“²²

Linie komického a humorného pojetí dvojníků v období starověku, renesance a klasicismu se očividně vymyká celkové dvojníkovské tradici, která je obecně spíše zlověstná.

²² Fischer, Otokar. *Duše, slovo, svět*, cit.d., s. 64-65.

Rozkvět tématu dvojníka – individualita a originalita jako podmínka

Absolutním rozkvětem prochází téma dvojnictví v romantismu, jehož počátky zasazujeme do konce 18.století do oblasti Anglie, která rozvíjí gotický román, a také do oblasti Německa, kde se tvoří hnutí Sturm und Drang. Nejen proto, že se v romantismu objevují nejznámější díla s danou tematikou, je toto období tak podstatné. Klíčovou myšlenkou romantismu je víra v individualitu a originalitu každého člověka. Umělecká duše nabývá zřetelného subjektivismu, který hraničí až se solipsismem. Originální osobnost umělce nemůže mít obdoby, ba snad dokonce svou vlastní kopii. Umělec se s představou vlastního dvojníka nemůže srovnat právě kvůli víře v individualitu, a tak užívá tuto svou noční můru jako inspiraci k vyjevení vnitřních démonů každého člověka.

Zároveň je toto téma pro romantismus příhodné z důvodu rozpolcenosti jedince, jeho roztržitésti na několik dílčích osobností. S touto mučivou myšlenkou se setkáváme u nejednoho romantického spisovatele.

Literární vědec a filosof nizozemského původu Maarten Doorman říká, že romantický obraz subjektu jako autonomní, samostatné, kreativní, spontánní bytosti, která svou identitu odvozuje od vlastní unikátnosti a schopnosti tuto unikátnost hledat a uskutečňovat, už sám o sobě jako by vyvolával přepjatá očekávání: romantické úsilí o autenticitu se podle něj zvrhlo ve vyumělkovanost; snaha o seberealizaci individua s sebou přinesla vědomí odcizení.

Individualita a odcizení se nakonec zdají totožné, neodcizený subjekt je nemožný.²³

Mona Ozoufová ve své publikaci *Co prozrazuje román* zase bohatě dokládá, jak hledání originality a touha po rozvíjení vlastní osobnosti přinášelo i zvýšený strach z jednotvárnosti: ten se podle ní objevuje již od začátku 19.století, kdy ještě bylo rozdílů nepočítaně.²⁴

Jak jsme již zmínili, je toto období pro dvojnictví příznačné i výskytem pojmu *doppelgänger* v románu *Siebenkäs*. Ačkoli se tento román vyznačuje svým komickým tónem, jeho podstata rozhodně veselá není: „Nejpříznačnější, myšlenkově i výrazově, je scéna, kdy se po domnělém pohřbu Siebenkäsově oba přátelé, z nichž jeden má v kapse klíč ke své rakvi, setkají v pokoji a Leibgeber náhodou pohlédne do zrcadla. Obraz, jež tam uvidí, spolu s tělesným obrazem, jenž mu v těle Siebenkäsově stojí po boku, dává podnět ke kurióznímu mudrování o jeho dvojím, trojím, ba dokonce čtveru já. Nebojí se prý samoty, neboť je v jeho moci zdvojit si všechno, co vidí: stiskne-li ukazováčkem oční víčko, ihned vidí svět zdvojen

²³ Doorman, Maarten. *Romantický řád*. Praha: Prostor, 2008.

²⁴ Ozoufová, Mona. *Co prozrazuje román: 19. století – mezi starým režimem a revolucí*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2010.

a je ve společnosti, ihned má každá věc své „dvojče“, svého „orangutana“, „napodobitele“, svůj „duplikát“, své „živoucí faksimile“. Podklad i těchto podivností je vážný, ponurý, autor výslovně poznamenává, že v Leibgeberových řečích bylo cos příšerného, co ukazovalo na jeho příští osud.²⁵

Příznačně se i většina sekundární literatury k tématu dvojníka objevuje původně v německém jazyce, což je způsobeno jak germánskou tradicí, tak i silou romantismu na německém jazykovém území. Pojem doppelgänger se přenesl i do anglosaské jazykové oblasti a je používán často i v jiných jazycích v rámci literárních studií.

Dvojnictví se objevuje i v poezii dané doby: „Jestliže Heine, trpící, jako všechna romantika, rozpolceností své bytosti, popisoval v milostné písni „Heimkehr“ (č.20), známé ze zhudebnění Schubertova, kterak za měsíční noci, vzpomínaje na někdejší lásku, spatří bledého svého dvojníka, nutno zdůrazniti, jakou úlohu představa dvojného života měla i jinak v Heinových fantaziích a spekulacích [...]“²⁶

²⁵ Fischer, Otokar. *Duše, slovo, svět*, cit.d., s. 81.

²⁶ *Ibid*, s. 79.

Díla, která dala tématu nejznámější podobu

Dovolme si zmínit alespoň nejslavnější triádu spisovatelů zabývajících se doppelgängerem, díky nimž se tento motiv nejvíce proslavil. Jsou jimi Edgar Allan Poe, E.T.A. Hoffmann a Fjodor Michajlovič Dostojevskij. Jak říká Jan Lukavec, v období romantické literatury i později jsou skoro všechny postavy dvojníků zlověstné a nebezpečné²⁷, přičemž tito tři autoři jsou toho důkazem.

Představitel německého romantismu Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, známější jako E. T. A. Hoffmann, je známý hrůzostrašnými fabulemi, čímž se později inspiroval právě i Edgar Allan Poe: „Prastaré myšlenky, že zrcadlový odraz člověka je jeho duše, se chopili velcí spisovatelé. Nejlepší doklad nám bezpochyby skýtá E. T. A. Hoffmann se svým *Dobrodružstvím silvestrovské noci* – datum jistě nebylo zvoleno náhodně! –, v němž vypráví o ztraceném odrazu.“²⁸

Povídka „Dobrodružství silvestrovské noci“ sice nepatří k jeho nejznámějším, avšak oprašuje téma dvojníka, ze kterého poté vycházejí další autoři: „Historie se opakuje. Novelist, jež do literatury uvedl Jean Paul, stal se nejvlivnějším zpracovatelem jeho oblíbeného motivu. Byl to E.T.A.Hoffmann (1776-1822), k jehož fantastické prvotině Jean Paul napsal bizarní předmluvu (1813) a jenž problému dvojníkovskému nedal sice novosti a hloubky, zato tvary schopné dalšího života v světovém písemnictví.“²⁹

Kromě této povídky se dvojník objevuje také v románu *Ďáblův elixír*, který svou podobou spadá do žánru gotického románu či podkategorie temného romantismu. Hlavní hrdina mnich Medard po požití ďáblova elixíru narazí na svého dvojníka, přičemž tato událost není klíčovým motivem románu, avšak vzhledem k celkovému podivnému rázu románu do něj skvěle zapadá. Dvojník jako by byl součástí ďábelského plánu, který zničí Medardovi život. Otokar Fischer se domnívá, že Hoffmann přejímal postavu dvojníka jako hotovou, již jinými vytvořenou, dotvořenou figuru, jako strnulou rekvizitu romantického básnictví, jako zděděný motiv, při němž běží jen o vhodné umístění a efektní osvětlení. Dostojevskij nepřejímá, nýbrž tvoří.³⁰

²⁷ Lukavec, Jan. *Zneklidňující svět zrcadel*, cit.d., s. 142.

²⁸ Lecouteux, Claude. *Víly, čarodějnice a vlkodlaci ve středověku*, cit.d., s. 142.

²⁹ Fischer, Otokar. *Duše, slovo, svět*, cit.d., s. 86.

³⁰ *Ibid*, s. 92.

Dostojevského známá „Petrohradská poema“, neboli „Dvojník“, je jedním ze stěžejních děl zabývajících se tímto tématem. Strukturou se jedná o útvar na pomezí povídky a románu, který napsal v roce 1849, pouze o čtyřiatřicet let později než Hoffmann svůj *Řáblův elixír*. Je však třeba zdůraznit, že Fjodor Michajlovič Dostojevskij se řadí na rozdíl od Hoffmanna k autorům vrcholného ruského realismu.

Lukavec si ve své publikaci zaměřené na motiv zrcadla všimá tohoto motivu hned na začátku poemy: „Motiv zrcadla vyvstává v textu už od počátku. Hlavní hrdina, titulární rada Holatkin, se probudí, zjistí, že není v „nějakém snovém pohádkovém království za devatero horami“ a hned nato „běží k zrcadlu“, aby zkontroloval svůj zjev.“³¹

V poemě „Dvojník“ se seznamujeme s titulárním radou Jakubem Petrovičem Holatkinem, který se již na začátku příběhu vyznačuje podivně nerozhodným a nejistým chováním. Jako příklad můžeme uvést, že dost často vyjede v kočáře vstříc konkrétnímu cíli a v půli cesty se rozmyslí, nechá vůz otočit opačným směrem, k cíli jinému. Poté stojí u dveří, chce zaklepat, ale bojí se, přemýšlí, co řekne, proč na dané místo vlastně přišel a situace obvykle skončí nějakým společenským *faux pas*. Po jedné nepovedené společenské události, ze které ho vykážali, jde Holatkin, někdy také překládaný jako Goljadkin, sněhovou vánicí a z ničehonic potká chodce a předem jako by měl špatné tušení. Toho samého chodce potká po chvíli znovu, jde však nyní stejným směrem jako on a pan Holatkin se ho pokouší dohonit:

Pan Holatkin již mohl svého nového opozdilého druha dobře rozeznat – rozeznal ho a vykřikl překvapením a hrůzou; nohy se mu podlomily. Byl to týž chodec, kterého již znal, kterého asi před deseti minutami nechal kolem sebe projít a který se teď najednou a zcela nečekaně zase před ním vynořil. Ale pana Holatkina neohromila jen tahle divná věc, pan Holatkin byl ohromen tak, že se zastavil, vykřikl, už už chtěl něco říci a pak se za neznámým rozběhl, dokonce naň zavolal, asi aby se honem honem zastavil.³²

Pan Holatkin si poté uvědomuje, že už muže někdy viděl, nemůže si vzpomenout kde, jako by se s ním vídal docela často. Pronásleduje ho a neznámý míří k domu pana Holatkina, zaklepe na dveře a sluha pana Holatkina ho bez řeči nechá vejít:

Všechno, čeho se obával a co předvídal, stalo se teď skutkem. Dech se mu zúžil, hlava zatočila. Neznámý seděl před ním, také v plášti a klobouce, na jeho vlastním lůžku a s lehkým úsměvem a maličko přimhouřenýma očima naň přátelsky kýval hlavou. Pan Holatkin chtěl vykřiknout, chtěl nějak protestovat, ale neměl sil. Vlasy se mu zježily,

³¹ Lukavec, Jan. *Zneklidňující svět zrcadel*, cit.d., s. 140.

³² Dostojevskij, Fedor Michajlovič. *Dvojník a jiné prózy*. Překlad Ervína Moisejenková. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, s. 189.

klesl na židli, celý zmámený děsem. A taky měl proč být zmámený, celkem vzato. Poznal už svého nočního přítele úplně. Tento noční přítel nebyl nikdo jiný než on sám – sám pan Holatkin, druhý pan Holatkin – zkrátka to, čemu se říká dvojník, dvojník na sto procent...³³

Čtenář postupně zjišťuje, že dvojník pana Holatkina jako by byl Mefistofelem seslaným proto, aby protagonistovi škodil. V případě pana Holatkina víme, že na tom psychicky není nejlépe a že jeho dvojník se kromě podoby i stejně jmenuje a pochází ze stejného města. Zároveň začne pracovat na stejném místě jako on a všichni o něm mluví jako o Holatkinově jmenovci, aniž by si snad všimli výrazné podoby obou postav. Dvojník se nejprve přetváří a nachystá na Holatkina past: využije jeho osamělosti a slabé povahy. Spřátelí se s ním a společně strávený večer končí osobními zpověďmi a citovými výlevy. Dvojník toho poté využije a obrátí všechny Holatkinovy známé proti němu a sám se s nimi velice spřátelí. Pan Holatkin je na konci všech peripetií velice zoufalý a neví, co dál. Povídka končí posledním přešlapem, kdy pan Holatkin nedostane pozvánku na společenskou událost u důležité osoby Olsufije Ivanoviče, skrývá se skrčený za hromadou dřeva na dvorku u Olsufijova domu a pozoruje lidi uvnitř, aniž by se odhodlal vstoupit. Společnost ho však odhalí a situace se zčistajasna zdá být idylickou. Společnost mu mává, pokyvuje hlavou, usmívá se, dvojník ho bere za ruku a vlídně ho usazuje ke sváteční tabuli mezi důležité osoby v místnosti. Pan Holatkin, naivní a nepředpokládající další past, neuvažuje nad tím, jak je možné, že se celá situace obrátila a je šťastný. Znenadání kdosi všechny vyzve, aby se postavili, jelikož někdo přijíždí. Pan Holatkin se naivně domnívá, že ho chtějí s jeho dvojníkem oficiálně smířit a nastavuje tvář k polibku. Tato situace se zdá být čtenáři velice zábavná a zoufalá zároveň:

Vtom panu Holatkinovi staršímu připadalo, že se jeho věrolomný přítel usmívá, že rychle a šelmovsky mrkl na všechny kolem, že v obličejí nepočetného pana Holatkina mladšího je něco zlověstného, ba že ve chvíli svého jidášského polibku se nějak ušklíbl... Zahučelo mu v hlavě, zatmělo se mu v očích; zdálo se mu, že spousta, celý houf hotových kopií pana Holatkina se hlučně dobývá do všech dveří pokoje... Bylo však již pozdě. Zrádný polibek zvučně mlaskl a...³⁴

Vtom vejde do místnosti místní doktor a následně pana Holatkina odveze z města. Díky psychologické propracovanosti hlavního hrdiny docházíme k závěru, že se v této povídce

³³ *Ibid*, s. 192.

³⁴ Dostojevskij, Fedor Michajlovič. *Dvojník a jiné prózy*, cit. d., s. 293.

Dostojevskij snažil zachytit myšlenkové pochody schizofrenního člověka. To je však jen logické vysvětlení daného jevu, které Dostojevskij ve své povídce nijak dále nerozvádí. Objevují se zde, v důsledku psychické roztržitosti pana Holatkina, opravdu úsměvné výpovědi a dialogy. Protagonista si totiž vždy předem snaží promyslet, co řekne, způsobem dostatečně roztěkaným a chaotickým, jelikož takové lidské myšlenky jsou. Poté však, když přijde na skutečnou promluvu, z ní naprosto uniká podstata toho, co chtěla postava říci. Ke konci příběhu chce například promluvit s nejvyšším představeným společnosti, kde pracuje – Jeho Excelencí – vyložit mu celou situaci a říct mu, že ho vnímá jako svého vlastního otce. Místo toho ale dialog dopadne takto:

„Tak co tedy chcete?“

„Inu jako tak a tak, uznávám ho za otce, sám se všeho vzdám a ochraňte mě před nepřítelem, tak je to!“

„Co to má být?“

„Známa věc...“

„Co je známá věc?“

Pan Holatkin mlčel; bradou mu to začínalo škubat...

„Nu?“

„Myslil jsem to rytířsky, Vaše Excelence... Že jako to je rytířské a že uznávám představeného za otce... jako tak a tak, obhajte, pla... plačky... prosím, a že takové hnutí se mu... musí po... po... povzbuzovat...“³⁵

Tento dialog a jemu podobné mohou čtenáře pobavit, ale to jen do okamžiku, kdy si uvědomí, že jde o psychicky narušeného člověka, který si zřejmě ani nedokáže v hlavě dost dobře rozplánovat výpověď. Znovu se tedy dostáváme k dilematu, zda se smát či plakat.

V průběhu poemy do života tohoto muže náhle vstupuje postava, která je s ním identická co do jména i fyzického vzezření. Povahu má však zcela protikladnou. Velice rychle zjistíme, že jeho intencí je Holatkinovi škodit a tím nám připomíná vtělené zlo či samotného ďábla. Dvojník všechny získává na svou stranu, přivádí Holatkin do trapných situací, čímž jeho společenská pověst stále klesá. Na konci příběhu je Holatkin odvezen do blázince. „V příběhu, který je líčen z hlediska – zřejmě nemocného – hlavního hrdiny, se dvojník dvakrát objevuje za dveřmi, které byly původně Holatkinem pokládány za zrcadlo. Příznačně na začátku knihy Holatkin zjišťuje, že už opustil pohádkovou říši snu, nadále se přitom bude

³⁵ Dostojevskij, Fedor Michajlovič. *Dvojník a jiné prózy*, cit. d., s. 279.

pohybovat ve své verzi reality, která je dost odlišná od toho, jak realitu vnímají ostatní: Holatkin si namlouvá, že ho dívka, o kterou se uchází, žádala o to, aby ji unesl, stále má dojem, že ho někdo pronásleduje, v drahé restauraci platí za méně pirožků, než kolik skutečně snědl – pak ale poznává, že jich většinu snědl druhý Holatkin.“³⁶

Druhý Holatkin představuje všechno, po čem pravý Holatkin touží a co je mu odepřeno: společenský úspěch, uznání i srdce jeho vysněné ženy. Již zmíněná scéna s pirožky je jen symbolickým vyjádřením příkoří a ztráty identity, kterou musí hlavní hrdina trpět. Otokar Fischer vnímá hrdinu od začátku jako schizofrenního, a proto celou situaci interpretuje odlišně: „Zvlášť příhoda, jak v krámě chce zaplatit jediný piroh, ačkoli, sám sobě nepovědom, snědl jich jedenáct, a jak vinu za svou bezmyšlenkovitost svaluje na tajné působení dvojníkovo, je příznačná pro Dostojevského poměr k záhadě duševního „automatismu“ či „aídeismu“.“³⁷

Je zajímavé, jak odlišných interpretací stejné situace se nám dostává od Jana Lukavce a Otokara Fischera, přičemž je tato odlišnost způsobena především dvojitým vnímáním tématu dvojníka: Lukavec přistupuje k dílu jako k fantastické poemě a chce věřit možnosti existence dvojníka. Na druhou stranu Fischer vnímá racionálně od počátku hlavního hrdinu jako nemocného blázna, který se chová hystericky a za své rozmary viní smyšleného dvojníka. Takřka v samém závěru knihy dochází k vícenásobnému zmnožení identity hlavního hrdiny, čímž celá poema kulminuje: „Předtím, než je Holatkin označen zrádcovským polibkem nepravého Holatkina, zdá se mu (a podobnou scénu zažil již dříve ve snu), že „všemi dveřmi hlučně vpadl dovnitř bezpočet, nekonečná řada navlas stejných Holatkinů.“³⁸

V poslední větě při odvážení do blázince Holatkin vykřikne a chopí se za hlavu se závěrečnou myšlenkou, že něco takového již dávno předvídal: „Tato závěrečná věta první a jediná vypadává z rámce, jediná dává hrdinovi nahlédnouti do chorobného stavu jeho duše. Jinak je celá povídka, zachovávající ráz jakéhosi epického monologu, psána ze stanoviska chorého, jenž neví o tom, že trpí a čím trpí; a přece je ze sledu jeho halucinací spolu patrný i postup událostí vnějších. Je úmyslně ponecháno nerozřešeno, zda Holatkin vidí pouhý přízrak či zda ztotožňuje konkrétní cizí osoby sám se sebou.“³⁹ Bystrost psychologického líčení je doložena několika typickými rysy, vyznačujícími i jinaké tradice dvojníkovské: jak jsme již zmínili, důležitost je přisouzena motivu zrcadla, jímž se povídka zahazuje a jenž se poté dvakrát na význačných místech opětuje s podotčením, že dveře, za nimiž se zjevuje dvojník, byly

³⁶ Lukavec, Jan. *Zneklidňující svět zrcadel*, cit. d., s. 140.

³⁷ Fischer, Otokar. *Duše, slovo, svět*, cit. d., s. 92.

³⁸ Lukavec, Jan. *Zneklidňující svět zrcadel*, cit. d., s. 140.

³⁹ Fischer, Otokar. *Duše, slovo, svět*, cit. d., s. 91.

nebohým chorým zprvu pokládány za zrcadlíci plochu. Významný podíl na halucinacích má také sen – ve snovém předráždění zjevuje se Holatkinovi nejenom dvojník, ale dlouhý řetěz lidí navlas mu podobných, za sebou běžících jako řada hus:

[...] šerosvit a polotón, jenž udává základní ráz charakteristiky i fabule, je zachován také v diskrétních a nejasných narážkách na Holatkinovu posedlost erotickými fantaziemi, jež jsou patrně psychologickým podkladem jeho víry v dvojníka. Největší však umění Dostojevského psychologa je dokumentováno scénami, kdy dává před očima svého hrdiny, bdícího a trnouceho hrůzou, vyvstávat přízraku zdvojené vlastní podoby; kdy vytváří tento fantóm jako duševní osud, ba skoro jako logickou nutnost; kdy popisuje úzkost a rozpaky i uvažování pana Holatkina, jenž se brání proti klamu svých smyslů a přece musí doznati, že bez úniku propadl svému záhadnému bludu.⁴⁰

Další významnou povídkou na námi zkoumaném poli je již zmíněný „William Wilson“. V této povídce se setkáváme s mužem, který nám zprvu retrospektivně vypráví o svém dětství a o chlapci, kterého poznal již ve škole:

[...] the person of a scholar, who, although no relation, bore the same Christian and surname as myself; - a circumstance, in fact, little remarkable; for, notwithstanding a noble descent, mine was one of those everyday appellations which seem, by prescriptive right, to have been, time out of mind, the common property of the mob.⁴¹

[...]žák, který, třebaže jsme nebyli příbuzní, měl stejné křestní jméno i příjmení jako já – okolnost, která vlastně není nijak pozoruhodná, neboť přes můj urozený původ bylo mé jméno z nejběžnějších a už odnepaměti bývalo (zřejmě z práva daného zvykem) společným majetkem nízkých vrstev.⁴²

Setkáváme se tedy s postavou, která je protagonistovi výrazně podobná, k tomu se narodila ve stejný den a má stejné jméno a příjmení. Je zde ale jeden o mnoho zajímavější rys, kterým neoplývá ani poema *Dvojník*. Dvojník nejen že je jediným chlapcem, který Wilsonovi odporuje a troufá si s ním soupeřit ve všech oblastech, je zde i něco dalšího, čím hrdinu povídky dopaluje:

His cue, which was to perfect an imitation of myself, lay both in words and in his actions; and most admirably did he play his part. My dress it was an easy matter to copy; my gait and general manner were without difficulty, appropriated; in spite of his constitutional

⁴⁰ Fischer, Otokar. *Duše, slovo, svět*, cit. d., s. 91.

⁴¹ Poe, Edgar Allan. *Complete tales and poems*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1966, s. 567.

⁴² Poe, Edgar Allan. *Jáma a kyvadlo*. Přeložil Josef Schwarz. Praha: Odeon, 1987, s. 220.

defect, even my voice did not escape him. My louder tones were, of course, unattempted, but then the key, - it was identical; *and his singular whisper, it grew the very echo of my own.*

How greatly this most exquisite portraiture harassed me (for it could not justly be termed a caricature), I will not now venture to describe.⁴³

Umanul si, že mne bude jak v řeči, tak v jednání dokonale napodobovat; a svou úlohu hrál věru znamenitě. Přizpůsobit se mi v oblékání bylo velmi snadné; mou chůzi i celkové vystupování si osvojil bez nesnází; přes jeho vrozený neduh mu neunikl dokonce ani můj hlas. O mé zvučnější tóny se ovšem nepokoušel, zato intonace byla totožná a jeho podivný šepot se stal věrnou ozvěnou mého hlasu.

Nemíním zde líčit, jak krutě mne toto skvělé napodobování (sotva bych je mohl nazvat karikaturou) trýznilo.⁴⁴

Dozvídáme se tedy, že kromě všech formálních a nezměnitelných podobností mezi oběma postavami, očividně dvojníkovou intencí se ještě více přiblížit Wilsonovi, a proto se snaží napodobovat ho úplně ve všem. Jedinou odlišností je šeptavý hlas dvojníka. Nutno podotknout, že i přes všechno zde zmíněné strádání jsou obě postavy nejlepšími kamarády. Po studiu na stejné škole, jako by hrdina zapomněl na vše tragické a dramatické ve vztahu se svým dvojníkem. To se mu ale brzy připomene – jeho dvojník jako by ztělesňoval jeho špatné svědomí a několikrát zasáhl do jeho života. Poprvé ho zarazí při tajné pitce, kde Wilson hýří, holduje alkoholu a chová se poštile. Podruhé, zrovna když chce oklamat při hře v karty šlechtice Glendinga, který nebyl vůbec tak bohatý, jak se Wilson domníval. Do třetice se dvojník objeví, když chce Wilson pokračovat v tajném románku s mladou chotí vévody Di Broglia. To pohár trpělivosti našeho hrdiny přeteče a táhne sebou dvojníka do nedaleké komnaty, kde si s ním chce vše vyřídit. Protivníci se utkají v souboji, ze kterého Wilson vyjde jako vítěz a jeho dvojník umírá. Hrdinovi se poté zdá, že se vidí v zrcadle, ale plete se – je to jeho dvojník, který pronáší poslední slova:

It was Wilson; but he spoke no longer in a whisper, and I could have fancied that I myself was speaking while he said:

„You have conquered, and I yield. Yet henceforward art thou also dead – dead to the

⁴³ Poe, Edgar Allan. *Complete tales and poems*, cit. d., s. 569.

⁴⁴ Poe, Edgar Allan. *Jáma a kyvadlo*, cit. d., s. 223.

World, to Heaven, and to Hope! In me didst thou exist – and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself.“⁴⁵

Byl to Wilson; ale už nemluvil šeptem, a zdálo se mi, že promlouvám já sám, když říkal: „Zvítězil jsi, podlehl jsem. A přece jsi od této chvíle i ty mrtev – mrtev pro svět, pro nebe i pro naději! Existoval jsi ve mně – a hle, moje smrt ti v tomto obraze, který je tvým obrazem, zjevuje, jak dokonale jsi zavraždil sám sebe.“⁴⁶

Z celé povídky, a především ze závěrečného monologu se zdá, jako by dvojník zde tvořil součást Wilsona, jeho drobnou část, pročež také pouze šeptal a nebyl schopen mluvit nahlas, až do poslední chvíle. Jako by dvojník byl jeho stínem, jeho svědomím. V tomto bodě se tedy dvojník v povídce „William Wilson“ liší od dvojníka Dostojevského. I tak se ale vždy jedná o motiv tajemný, nevysvětlitelný a nahánějící strach. Na to samé upozorňuje i Carme Gregori Soldevila: téma dvojníka je obestřené tajemnem a strachem. Naopak Pere Calders a mnoho dalších spisovatelů dvacátého století, kterými se budeme zabývat, sice navazují na linii příběhů o dvojníkovi, ale ten Caldersův obsahuje parodický podtón a zároveň končí úplně odlišně: vypravěč totiž říká, že tentokrát bylo spravedlnosti učiněno za dost a hrdina zde reaguje na okolnosti úplně přirozeným způsobem.⁴⁷ K této povídce se dostaneme později. Pokud se ještě skokem vrátíme k Williamu Wilsonovi, Otokar Fischer interpretuje význam tohoto dvojníka jasně:

„Své druhé já, lepší já, tedy zahubil William Wilson; jeho dvojník, křížící mu cesty nepravosti, nebyl nikdo jiný než ztělesněné jeho svědomí. S jeho smrtí nastává mravní smrt hlavní postavy.“⁴⁸

Pokud se posuneme do pozdějších let, avšak neodkloníme se od vize dvojníka jako svědomí, narazíme na zajímavý román od Roberta Sheckeleyho *Omega, planeta zla*, který napsal roku 1960 pod původním názvem *The Status Civilization*. I zde se objevuje motiv zrcadla, které hlavní postava Barrent nakonec rozbíjí, což mu v rozporu s literární tradicí nepřináší smrt a ani sedm let neštěstí, ale naopak překvapivě osvobození od dvojníka, který byl uměle imputován do jeho podvědomí: „Barrent tak vlastně zabíjí své nepravé a falešné svědomí. Jde o novodobou polemickou verzi povídky William Wilson (1839) od E. A. Poea, v níž hrdina zabíjí svoje svědomí skutečné. Nerozbíjí sice zrcadlo, ale svoje zosobněné

⁴⁵ Poe, Edgar Allan. *Complete tales and poems*, cit. d., s. 578.

⁴⁶ Poe, Edgar Allan. *Jáma a kyvadlo*, cit. d., s. 233.

⁴⁷ Soldevila, Carme Gregori. *Pere Calders: Tòpics i subversions de la tradició fantàstica*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006, s.145.

⁴⁸ Fischer, Otokar. *Duše, slovo, svět*, cit. d., s. 100.

svědomí vidí umírat právě v něm, od té chvíle je „mrtev pro svět, pro nebesa i pro naději“⁴⁹. Zde se tedy i Jan Lukavec shodne s Otokarem Fischerem na dvojníkovi jako ztělesnění svědomí.

⁴⁹ Lukavec, Jan. *Zneklidňující svět zrcadel*, cit. d., s. 138.

Das Ich – Der Ich

Na počátku devatenáctého století se mezi jinými filosofy vystupuje do popředí Johann Gottlieb Fichte, německý filosof a žák Immanuela Kanta žijící mezi lety 1762 a 1814, který tvrdí, že počátkem filosofie musí být myslící subjekt, tedy Já. To klade vlastní bytí a z něj vychází veškerá zkušenost. Ze subjektu, tedy Já, se plodí i ne-Já, což má být čímsi cizím v sobě samém. Tento koncept Já označuje jako „das Ich“.

Jan Lukavec hovoří o filosofickém kontextu 19.století: „[...] třeba Fichtovy nauky o Já, jež plodí ne-Já, cosi cizího v sobě samém – u spisovatele Jeana Paula se podle Fischera ono fichtovské „das Ich“ mění z filosofické abstrakce v konkrétního, hmatatelného dvojníka.⁵⁰“

Otokar Fischer tento koncept v kontextu tématu dvojníka rozvádí dále: „Ale tento motiv zrcadla, který jest opět filologicky i psychologicky manýrovitě rozváděn v kudrlinkách Jeana Paulova slohu, doplňuje se jinou hrůzou Schoppovy psychologie: má strach, že by jeho odraz, jímž se tolikrát polekal, mohl vystoupiti a nabýti skutečné existence; a tomuto přízraku dává zvláštní označení: jmenuje jej „der Ich“. Ne tedy ono fichtovské „das Ich“, „le moi“, ne filosofická abstrakce, nýbrž „já“ mužského rodu, konkrétní, hmatatelný – dvojník.“⁵¹

Jean Paul, jak jsme již zmínili, je původcem pojmu doppelgänger, přičemž žil ve stejném období jako Fichte, tedy konkrétně mezi lety 1763 a 1825. Byli to blízcí přátelé a také proto bývají dávání do souvislosti.

Pokud se posuneme k motivu zrcadla, zrcadlení a dvojnictví ve dvacátém století, Melchior-Bonnetová tvrdí, že v literatuře tohoto období převládají vedle prázdných hlavně rozbitá zrcadla vyjadřující prý „rozštěpení lidské individuality a stálé vyvražďování lidských tužeb, vůči kterým reálný svět pomalu ztrácí svůj význam a věrohodnost.“⁵²

I Blanka Činátlová se domnívá, že modernističtí hrdinové už „nemají v moci ani svá jména, natož potom svá těla“. Z celku těla se podle ní vydělují jednotlivé části a žijí svým vlastním životem, takže tělo, dávno rozklížený celek, se tříští na řadu nesouvislých fragmentů a navíc je ve své fragmentárnosti odhaleno. To podle ní souvisí s „modernistickou fragmentárností, v níž absolutně nic nemůže vytvořit byt' jen zdání celku.“⁵³

My se na dvacáté století zaměříme, konkrétně na povídky vzniklé na území Španělska. Jak jsme již naznačili, spisovatelé navazují na dvojníkovskou linii, dodávají však klasickému

⁵⁰ Lukavec, Jan. *Zneklidňující svět zrcadel*, cit. d., s. 142.

⁵¹ Fischer, Otokar. *Duše, slovo, svět*, cit. d., s. 82.

⁵² Lukavec, Jan. *Zneklidňující svět zrcadel*, cit. d., s. 138.

⁵³ Činátlová, Blanka. *Příběh Těla*. Příbram: Pistorius&Olšanská, 2009, s. 172.

tématu často až absurdní či komický podtón. To je zcela logickým vyústěním všech literárních experimentů dvacátého století, v rámci kterých se objevovaly i snahy o nové pojetí stávajících témat. Literární experimenty zahrnovaly nový pohled na čtenáře, práci s dějovou i časovou linií či experimenty s vypravěčem. Na způsob vyprávění se podíváme v dalších kapitolách, především se bude jednat o otázku vypravěče ve třetí či první osobě jednotného čísla a to, jak tato vypravovací strategie mění celý čtenářův dojem z textu.

Vývoj tématu dvojníka ve Španělsku

Předem je třeba vysvětlit, že o tematice dvojníka ve španělské krátké próze toho bylo napsáno opravdu nemnoho. Po dlouhém bádání jsem nenašla studii, která by se zabývala počátkem tohoto tématu v dané literární oblasti. Pomoci nám však může disertační práce Rebecy Martín, která se zabývá dvojníkem jak obecně, tak i ve španělské literatuře. Opět však narážíme na klasický problém: její pojetí dvojníka se neshoduje s tím naším. Rebeca Martín se zabývá uzřením vlastního dvojníka či sebe samého v rakvi a podobnými tématy, které se neshodují s námi rozebíranou autoskopií.

Pokud se budeme tématem zabývat volněji, nalezneme tento motiv již v baroku v “comedias de capa y espada”, tedy česky komedie “pláště a dýky”, kterými je známý především Lope de Vega. Zde se setkáváme s podobnými zápletkami, které nám nabízí i William Shakespeare. Četně se v těchto dílech objevují komické záměny postav, převleky či masky.

V období romantismu, konkrétně v dramatu, je významný především José Zorrilla y Moral, jehož povídky “La Madona de Pablo Rubens” (Madona Pabla Rubense) a “El capitán Montoya” (Kapitán Montoya) spadající do první poloviny devatenáctého století, stojí za zmínku právě kvůli motivu autoskopie sebe samého post mortem. Ve druhé zmíněné povídce jede kapitán César Montoya na svůj pohřeb, aby viděl sám sebe i milovanou Inés. Poté se čtenář dozví o dvojí identitě hlavní postavy. Stejně téma se objevuje i v tvorbě spisovatele Josého Joaquína Mory či Josého de Esproncedy, konkrétně v díle “El estudiante de Salamanca” (Student ze Salamanky). Tam don Félix, stejně jako kapitán Montoya, vidí svůj vlastní pohřeb.

Kromě baroka se tradičně v kontextu španělské jazykové oblasti zmiňuje i *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*, který však téma dvojníka podává velice odlišným a abstraktním způsobem: často se totiž hovoří o výměně charakteru Dona Quijota a Sancha Panzy v průběhu příběhu, o jejich duševním propojení a neodlučitelnosti obou postav v rámci dichotomie moudra a bláznovství.

Emilia Pardo Bazán ve své povídce “La Borgoñona” (Burgundka) vypráví o ženě, která potkala svého dvojníka mužského pohlaví, což nám připomene i námi zkoumanou povídku “Tertuliano y el lunático” (Řečník a blázen), kde naopak muž narazí na svou dvojnici ženského pohlaví.

Leopoldo Alas Clarín navazuje na tradici autoskopie v rakvi se svou povídkou “Mi entierro” (Můj pohřeb). Dále se objevuje téma spřízněných dvojčat v povídce Fernána Caballera “Los caballeros del Pez” (Rytíři z Pezu) a Romualda Nogués y Milagra “Los hermanos gemelos” (Dvojčata) z druhé poloviny devatenáctého století.

Mnoho případů dvojnictví se nachází i v hispanoamerickém prostředí, zejména u již zmíněného Jorge Luise Borgese či v románu *Nebe, peklo, ráj* od Julia Cortázara: tam protagonista ironicky nazývá další postavu svým dvojníkem kvůli různým podobnostem v jejich životě, ne však kvůli vzhledu a charakteru.

V Latinské Americe narážíme na motiv dvojníka v rámci žánru “novela de dictador”, tedy v románu o diktátorovi. Při studiu diktátorských režimů se dozvídáme, že má diktátor často svého dvojníka, kterého využívá například ve styku s veřejností či v případě útoku na svou osobu. Tato postava je často vyličena tragikomicky a svým rázem tak nemá nic společného s naším zlověstným dvojníkem.

Jorge Luis Borges nás originálním způsobem seznamuje se svým dvojníkem, který se však objevuje pouze na papíře. Odkazuji zde k povídce „Borges a já“, která řeší problematiku spisovatele Borgese a jeho osobnosti, které jako by fungovaly každá zvlášť. V rámci tvorby tohoto spisovatele se hojně objevuje téma duality, dvojnictví či zrcadlení.

Vidíme, že španělská a hispanoamerická literární tradice neoplývá díly tak zásadními, jako jsou ta od Dostojevského či Poea. I tak nacházíme téma dvojníka čteně, ale spíš v odlišném pojetí, než kterým se zabýváme právě my.

Pocit unheimlich

S termínem unheimlich nás seznamuje Sigmund Freud ve svém spise „Das Unheimliche“ z roku 1919, já však budu vycházet z českého překladu „Něco tísnivého“ z roku 2003. Sami překladatelé Miloš Kopal a Ota Friedman v poznámce pod čarou dodávají, že v německém originále je použito výrazu „das Unheimliche“, které zde obvykle překládáme výrazy „něco tísnivého“ nebo „tísnivý účinek vyvolávající“, můžeme jej překládat také jako „něco děsivého“, „něco hrozivého“, nebo „něco cizího, nezvyklého“. Celá stat' se zabývá vztahem mezi německými výrazy „das Unheimliche“, resp. „unheimlich“, a „das Heimliche“, resp. „heimlich“ („domácký, útulný“, ale také „tajný, skrytý“) lišícími se pouze přítomností či nepřítomností předpony „un“.⁵⁴

Freud v této stati hovoří o pocitu stísněnosti, úzkosti, strachu. Pocitu, kdy je něco podivné a podezřelé. Tyto pocity se setkávají právě v pojmu „unheimlich“, který se všemi svými německými významy nejsme schopni v češtině pojmut do jednoho výrazu. Já se domnívám, že spíše než tísnivé by byl vhodný výraz „zlověstné“, které vyjadřuje pocit podezření, že se děje něco nekalého, něco zlého. Budu používat i tento výraz, jelikož se jen těžko setkáme s pojmem „tísnivé“ v běžné mluvě. Kde to bude možné, budu se snažit používat původního výrazu „unheimlich“.

Prvním, kdo začíná řešit otázku unheimlich, je v rámci německého idealismu Friedrich Schelling ve svém díle *Philosophie der Mythologie* z roku 1835. Z hlediska psychologie k tématu přistupuje německý psychiatr Ernst Jentsch, z něhož poté Freud vychází. Ten píše v roce 1906 esej *Zur Psychologie des Unheimlichen*, kde definuje unheimlich jako výsledek intelektuální nejistoty. Říká, že je to cosi, čemu nerozumíme a čím lépe se jedinec orientuje ve svém prostředí, tím menší je pravděpodobnost, že tuto tíseň pocítí v důsledku situací či vnímání objektů. Jentsch se zaměřuje na námi již zmíněného autora E. T. A. Hoffmanna, který často užívá efektu tísnivosti ve svých pracích, přesněji uvádí Hoffmannovu povídku „Der Sandmann“, kde se objevuje životaschopná panenka Olympia.

Po Freudově rozpracování tématu užívá Jacques Lacan ve svém semináři *L'angoisse* mezi lety 1962 a 1963 pojmu unheimlich k definování termínu Angst. Ve dvacátém století se mistrem zlověstnosti v kinematografii stává Alfred Hitchcock, přičemž

⁵⁴ Freud, Sigmund. *Spisy z let 1917 – 1920*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2003, s. 173.

podle Jentschovy definice užíval běžné a známé předměty, které najednou ztrácely svou domácí tvář a přeměňovaly se v cosi zlověstného.

Ze zmíněných autorů vychází i teorie „tajemného valu“, kterou vytvořil v 70. letech japonský robotik Masahiro Mori. Tato teorie ukazuje závislost polarity lidských emocí při vnímání robotů podle jejich dokonalosti, tedy míry podobnosti s člověkem, čemuž se říká antropomorfismus. V angličtině se tato teorie nazývá „Uncanny Valley“ a dochází k závěru, že čím více se robot podobá člověku, tím míra kladných emocí u člověka postupně stoupá, avšak poté dochází do bodu, kdy strmě klesá k negativním emocím, aby poté v reakci na dokonalou antropomorfizaci opět strmě vzrostla až k naprostému maximu. Právě interval v oblasti, kdy člověk vnímá robota odpudivě, se nazývá tajemný val. Může se zdát, že tajemný val nemá nic společného s naším tématem, ale už Jentsch hovoří o děsivém automatismu. Tvrdí, že tísnivé je vše, co se zdá být neživé a přitom ožívá a naopak. Robot ve své primitivnější verzi je tedy typickým příkladem jentschovské vize tísnivého.

Na začátku své studie Freud vysvětluje, že je pro něj jako pro psychoanalytika nezvyklé psát estetickou studii, zvláště pokud se nezužuje na pojem krásna, ale hovoří o kvalitách našeho cítění obecně. Domnívá se, že „něco tísnivého“ je tématem estetikou zanedbávaným a jedná se o cosi vyvolávající úlek, strach a hrůzu. Často však není užíváno ve významu, který by bylo možné přesně určit, a proto často spadá jednoduše do škatulky „toho, co vyvolává strach“.⁵⁵ Naznačuje, že „něco tísnivého“ je podkategorií „něčeho vyvolávajícího strach“. V estetice se, dle Freuda, v období, kdy studii píše, s tímto pojmem vůbec nesetkáváme. Jinak je tomu ale v lékařsko-psychologické literatuře, kde nacházíme zmíněné pojednání od Ernsta Jentsche. Jentsch nejprve vysvětluje, že každý člověk je originál, a tak se u různých lidí setkáváme s různou citlivostí na tyto podněty.

Freud se rozhoduje prozkoumat nejdříve pojem unheimlich z lingvistického hlediska a poté zjistit, jaké osoby a věci, smyslové vjemy, zážitky a situace v nás pocit něčeho tísnivého probouzejí a odhalit zakrytý charakter tísnivého z toho, co je všem těmto případům společné. V obou případech pak docházíme k závěru, že tísnivé je oním druhem něčeho vyvolávajícího úlek, jenž vychází z toho, co je odedávna dobře známé.⁵⁶

Německé slovo „unheimlich“ je opakem tvořeným předponou „un“ vůči slovu „heimlich“, což znamená „milý, útulný“ ale také „tajný, skrytý, utajený“. Dále „heimisch“ znamená „domácký, útulný“, přičemž obě slova vycházejí z výrazu pro domov „das Heim“. Freud vyvozuje, že něco je tedy tísnivé právě proto, že to není dobře známé. To ale neznamená, že by zlověstné bylo vše, co je nové a není nám známé. K novému a neznámému se musí přidružit ještě něco dalšího, aby je mohlo učinit tísnivým. Jak jsme již zmínili, Jentsch se zastavuje právě v této fázi a udává podmínku tísnivého zakořeněnou v intelektuální nejistotě. Podle něj je tedy tísnivé vše, v čem se člověk nevyzná a čemu nerozumí. Čím lépe se ve světě orientuje, tím méně snadno na něj situace a objekty mohou působit dojmem tísnivosti.

Freud dále porovnává německý výraz s pojmy v dalších jazycích. Dochází tak k závěru, že italština a portugalština se spokojují se slovy, které můžeme označit za opis. V arabštině a hebrejštině spadá tísnivé vjedno s démonickým, děsivým. Ve španělštině se setkáváme se slovy jako „sospechoso“, „de mal agüero“, „lúgubre“, „siniestro“.

⁵⁵ Freud, Sigmund. *Spisy z let 1917 – 1920*, cit. d., s. 173.

⁵⁶ Freud, Sigmund. *Spisy z let 1917 – 1920*, cit. d., s. 174.

Ze slovníku německého jazyka cituje nezkrácené opisy vztahující se ke slovům „heimlich“ a „unheimlich“. Nejzajímavější poznatky na závěr shrnuje: „Z tohoto dlouhého citátu je pro nás nejzajímavější, že slůvko „heimlich“ má mezi několikerými odstíny svého významu i jeden, v němž spadá vjedno se svým opakem „unheimlich“. „Das heimlich“ se pak stává tísnivým (unheimlich); srov. Příklad von Gutzkova: „Wir nennen das unheimlich, Sie nennen’s heimlich.“⁵⁷

Jen těžko bychom hledali takové slovo v češtině. Pro nás je však nejdůležitější pochopit ambivalenci slova heimlich, které může vyjadřovat i svůj vlastní opak.

Nicholas Royle ve své knize vysvětluje, že ruští formalisté pracovali s výrazem *ostranenie*, což vlastně znamená odcizení se nebo učinění podivným. Bertolt Brecht dává důraz na efekt odcizení se, přičemž se jedná o přeměnu něčeho běžného a známého v podivné.⁵⁸

Freud dále zmiňuje, že podle Schellinga je tísnivé všechno, co mělo zůstat tajemstvím a v skrytu a vyšlo na světlo.

V druhé části studie Sigmund Freud zkoumá příčiny daného pocitu. Vychází zde z definice Ernsta Jentsche, který za zlověstný považuje případ pochybnosti o tom, zda nějaká zdánlivě živá bytost má duši, a naopak o tom, zda není například oduševnělý nějaký neživý předmět. Zde pro nás není nijak těžké si představit konkrétní situace a případy, které má Jentsch na mysli. Může mezi ně patřit jako zástupce něčeho živého, co působí jako automatické například epileptický záchvat, projevy šílenství, chování psychicky nemocných osob či typické filmové zobrazení vypuzování d'ábla z lidského těla. Na druhou stranu na nás zlověstně působí dětské hračky, při jejichž pozorování míváme pocit, že nás také pozorují. Dále veškeré neživé předměty, které působí živě, jako již zmínění roboti spojení s teorií tajemného valu. Kam však podle této definice zařadíme postavu dvojníka, o jejíž zlověstnosti není pochyb? Může někdo pochybovat o pocitu tísnivosti a úleku v situaci autoskopie, tedy uzření svého identického dvojníka? Jedná se totiž o osobu živou, která stejně živě působí a vypadá. S dojmem neživosti či automatismu se v tomto případě nesetkáváme. Docházíme tak jednoduše i bez Freudovy dopomoci k závěru, že je Jentschův popis příliš zjednodušený a nepojímá i další případy zlověstného.

Ani Freud se s touto definicí nespokojuje a pokračuje ve svém zkoumání. Poukazuje na nedostatečnost Jentschova tvrzení, že nejsnadnějším způsobem, jak ve čtenáři vyvolat pocit tísně, může být nechat ho pochybovat, zda před sebou má živou postavu nebo nějaký automat,

⁵⁷ Freud, Sigmund. *Spisy z let 1917 – 1920*, cit. d, s. 178.

⁵⁸ Royle, Nicholas. *The Uncanny: An introduction*. Manchester: Manchester UP, 2003, s. 4-5.

který se jako živý tváří. Podmínkou také je nemožnost tuto záhadu vyřešit, v opačném případě by tísnivý pocit okamžitě odezněl.

Za mistra ve vyvolávání tohoto pocitu se považuje E. T. A. Hoffmann, zvláště se zmiňuje jeho povídka „Der Sandmann“, česky „Večerníček“, ve které se nám představuje postava loutky Olympie.

Freud dodává, že Olympie není jedinou postavou zapříčiňující ve čtenáři pocit zlověstnosti. Je jí také postava Večerníčka, jenž dětem vráží ruce plné písku do očí, když nejdou včas spát: Jak říká opatrovnice dětí, večerníček je zlý muž, jenž přichází k dětem, když nechtějí jít do postýlky, a vráží jim ruce plné písku do očí, ty pak hodí do pytle a odnese je na půlměsíc k leptání pro své dětičky, ty tam sedí v hnízdě a mají křivé zobáky, tak jako sovy, jimiž rozklouvávají oči zlobivých dětí.⁵⁹

Freud vysvětluje, že se v hlavní postavě Nathanielovi už v dětství uhnízdí strach z večerníčka, jelikož slyší, jak přichází každý večer po uspávání. Když se jednou rozhodne si ho prohlédnout zblízka, uvidí v pracovně svého otce advokáta Coppelia, kterého si s večerníkem spojí. Čtenář si musí domyslet sám, zda se jedná o delirium způsobené horečkou, když Coppelius chytí v pracovně Nathaniela. Chce po něm jeho oči a je připraven mu je vypálit žhavými uhlíky. Rok poté je otec v pracovně zabit výbuchem, po kterém se Coppelius nepozorovaně vytratí.

V dospělosti, ač již není iracionálním dítětem, jeho martyrium s večerníčkem pokračuje. Nathaniel se domnívá, že ho rozpoznal v optikovi Coppolovi, jehož povolání je v tomto případě symbolické. Poté se zamiluje do Olympie, u které nepozná, že se jedná o automat, tedy panenku, které Coppola/večerníček nasadil oči. V jedné z následujících scén dostane záchvat šílenství, stejně jako když se o několik let později podívá Coppolovým dalekohledem a rozhodne se v afektu shodit svou snoubenku z věže. Sami vidíme, že cosi tísnivého je přímo spojeno s postavou večerníčka – je to původce všeho zla v Nathanielově životě – kvůli němu ztratí otce i svou lásku. Pochybnosti o vybavenosti duší a skutečné živosti či naopak automatismu postavy večerníčka v tomto případě nepřichází v úvahu.

Freud vysvětluje, že nás Hoffmann na začátku nechává váhat, zda nás pozvat do svého světa reálného či libovolně vymyšleného světa fantazijního. Kdyby se totiž jednalo o fantazijní svět, veškerá pravidla by přestala platit a podivné situace by čtenáře nechávaly

⁵⁹ Hoffmann, E.T.A. *Půlnoční povídky*. Praha: Albatros, 1989.

v klidu. V tom také tkví kouzlo zlověstnosti v literatuře: čtenář se musí vžít do situace odehrávající se v reálném světě, kde platí pravidla, která sám dobře zná. Teprve poté se může nechat polekat podivností nadcházejících událostí.

Podmínka intelektuální nejistoty je zde splněna, čtenář totiž tápe mezi dvěma možnými scénáři: jedním z nich je Nathanielova psychická narušenost a druhým je fantastické působení postavy večerníčka. Stejný rozpor pozorujeme ve veškerých námi zkoumaných povídkách zabývajících se tematikou dvojníka. Čtenář neví, čemu má věřit, nachází se v intelektuální nejistotě.

Autor studie si neodpustí i psychoanalytickou interpretaci celé této povídky, přičemž je nasnadě polemizovat, zda se nejedná o očividnou nadinterpretaci. Freud upozorňuje, že oči, které večerníček odcizuje a o které se Nathaniel bojí, jsou něčím pro člověka velice důležitým. Vždyť i v českém jazyce existuje úsloví „střežit něco jako oko v hlavě“. Tvrdí, že strach z oslepnutí zde nahrazuje kastrální úzkost, tedy strach z kastrace: „I sebeoslepení mýtického zločince Oidipa je pouze zmírněním trestu kastrace, který by pro něj podle pravidla odplaty stejným byl jedině přiměřeným.“⁶⁰

Freud tvrdí, že strach o oči je zde symbolickým vyjádřením kastrální úzkosti, která se tak často objevuje u neurotiků, jelikož je zde obava o oči uvedena do těsného vztahu se smrtí otce a ztrátou lásky. Večerníček tedy překazí Nathanielovi jak lásku k Olympii, tak i vztah se snoubenkou a jejím bratrem – Nathanielovým nejlepším přítelem: „Tyto – stejně jako mnohé jiné – rysy této povídky se zdají být svévolně vymyšlené a nedůležité, jestliže odmítneme vztah strachu o oči a kastrální úzkosti, a nabývají smyslu, jakmile za večerníčka dosadíme obávaného otce, od něž je kastrace očekávána.“⁶¹

Zůstává na každém jednotlivci, co si o Freudově teorii pomyslí. My můžeme pouze reprodukovat jeho závěr, který vyvozuje z interpretace dané povídky: tísnivý pocit pramení z komplexů vyvolaných v dětství. Tyto komplexy jsou samozřejmě subjektivní a každý jedinec proto pociťuje tíseň v odlišné situaci. Tak i vysvětluje pocit tísnivosti v případě panenky Olympie, jelikož je to hračka, která se úzce váže k dětství. Freud vysvětluje, že děti při hře nerozlišují živé a neživé, k hračkám se chovají jako by byli jejich živí kamarádi. I zde se tedy objevuje moment odkazující k dětství.

⁶⁰ Freud, Sigmund. *Spisy z let 1917 – 1920*, cit. d., s. 184.

⁶¹ *Ibid*, s. 185.

Znovu se nabízí otázka, jak téma dvojnictví souvisí s obdobím dětství? Freud pokračuje ve své analýze a nespokojuje se pouze s tímto stručným vysvětlením. K tématu dvojníka vzhledem k prvotním pudům a potřebám člověka se vyjadřuje takto: „Avšak tyto představy vznikly na půdě neomezené sebelásky, prvotního narcismu, jenž ovládá duševní život dítěte stejně jako primitivního člověka, a s překonáním této fáze se mění znaménko před dvojníkem, z pojistky zaštiťující pokračování života se stává tísnivou předzvěstí smrti.“⁶² Dále Freud hovoří o různých Já, které slouží k sebezpozorování a kritice, vykonávají práci psychické cenzury a jsou našemu vědomí známa jako „svědomí“. V momentě kdy se toto naše Já zabývající se sebezpozorováním odštěpí, dochází ke vzniku narcismu, který zde byl přítomen již v pradávné době. Právě to podle něj možná vysvětluje pocit tísnivosti, který nás při ideji dvojníka přepadá: „Charakter tísnivosti může přece pocházet pouze z toho, že dvojník je útvarem náležejícím překonaným pradávným duševním dobám, který měl ovšem tehdy laskavější smysl. Dvojník se stal děsivou příšerou, tak jako se pohanští bohové po pádu svého náboženství stávají démony.“⁶³

Dále říká, že i ostatní poruchy použité v Hoffmannově díle odkazují ke zpětnému návratu do jednotlivých fází v dějinách vývoje jáského pocitu, o regresi do dob, kdy se Já ještě ostře nevymezilo vůči vnějšímu světu a vůči jinému. Domnívá se, že tyto motivy spoluzaviňují dojem tísnivosti, třebaže není snadné vyčlenit jejich podíl na tomto dojmu.

Freudův závěr je ten, že tísnivý účinek zážitků vzniká, jestliže jsou nějakým dojmem znovuoživeny vytěsněné infantilní komplexy, anebo když se zdá, že jsou znovu potvrzena překonaná primitivní přesvědčení.⁶⁴

Jinak je tomu ale v literatuře: často tísnivě nepůsobí to, co by tísnivý účinek mělo v běžném životě, a naopak je možné díky vyprávění dosáhnout zlověstného dojmu v momentech, které v běžném životě tímto dojmem nepůsobí.

S touto myšlenkou nezbývá než souhlasit, máme mnoho příkladů literárních textů, ve kterých jsou zlověstným způsobem popisovány okolnosti, které by nás v normálním životě nijak zvlášť nezaskočily. To samé se, dle mého názoru, stává i při snění. Často se nám zdá noční můra a když ji poté ústně reprodukuje, uvědomujeme si absenci té zlověstnosti, kterou jsme sami při prožívání snu cítili. O spojení snění a tísnivého pocitu se však Freud ve své

⁶² Freud, Sigmund. *Spisy z let 1917 – 1920*, cit. d, s. 187.

⁶³ *Ibid*, s. 187.

⁶⁴ *Ibid*, s. 198.

studii vůbec nezmiňuje, což je poměrně překvapivé vzhledem k tomu, že snění a podvědomí jsou témata, kterými se často zabývá.

Hélène Cixous, francouzská feministka a poststrukturalistická filozofka, komentuje Freudovu studii tak, že stejně jako si čtenář myslí, že následuje nějaký důkaz, tak i cítí, že povrch praská a pod povrch se některé aspekty dostávají a jiné z něj naopak vyvěrají. To, co se v jednu chvíli zdá být vědeckým faktem, se v příští chvíli jeví jako fikce.⁶⁵ Je pravda, že Freud si s důkazy pohrává tak, jak se mu to hodí. Místo toho, aby k tématu přistupoval systematicky a nejprve se snažil prověřit své vlastní závěry, dokládá je spíše příklady, které se jemu samému zdají vhodné.

Hélène Cixous také připomíná, že Freud k celé literární studii přistupuje jako k případu neurózy a zanechává na čtenáři dojem, že vyprávění má logický vývoj. Tím, že čtenáři sám příběh převypráví a současně i interpretuje, nemůže se vyhnout současné manipulaci. Freudovo zaměření se na oči jako hlavní motiv příběhu jako by odstraňovalo veškeré pochyby o autorově záměru a zároveň redukuje záběr celé povídky.⁶⁶

Zajímavé je pozorovat i Freudovo vnímání repetice, neboli opakování. Podle něj jsou opakování situace či multiplikace objektu často zlověstné: „Podle mých pozorování tento moment za jistých podmínek a v kombinaci s určitými okolnostmi nepochybně takovýto pocit, jenž snadno připomíná bezmocnost při mnoha snových stavech, vyvolává.“⁶⁷ Dokládá to svou vlastní zkušeností, kdy se při brouzdání neznámým městem dostal třikrát na stejné místo, což v něm vyvolalo tísnivý pocit. Ve skutečnosti se nejspíš jedná o náhodu, které ale subjekt připisuje přehnanou důležitost a jakousi osudovost, neodvratnost.

Zmnožení, tedy opakování individuality, se dotýká právě tématu dvojníka. Vždyť jak jsme již zmínili, Holatkin v Dostojevského Dvojníkovi měl na závěr příběhu pocit, že vidí desítky Holatkinů, kteří za sebou šli v řadě jako husy. Jako by šílenost z autoskopie vyvolávala ještě šílenější vize dalších a dalších multiplikací sebe samého. Vždyť co je tísnivějšího, než setkat se s osobou identickou? Možná právě vidět ještě více takových osob, které by na nás poté mohly působit, jako by byly v převaze.

Jak jsme si již řekli, pocit tísnivosti, stejně jako třeba pocit krásna, je velice subjektivní a každý jedinec může vnímat tyto pocity v jiných podmínkách a za jiných okolností. Téma dvojníka je však vnímáno obecně jako tísnivé a mnoho autorů se tak vyjadřuje bez potřeby

⁶⁵ Cixous, Hélène. *Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche*. *New Literary History* 7.3, 1973, s. 525-526.

⁶⁶ *Ibid*, s. 533.

⁶⁷ Freud, Sigmund. *Spisy z let 1917 – 1920*, cit. d., s. 188.

jakéhokoliv vysvětlení. Domnívám se, že toto téma je tísnivé, jelikož je aktuální a subjektivní pro každého jedince zvlášť. Ať už žijeme ohrožovaní strachem vzniklým v dětství anebo nějakým starodávným a společností již překonaným přesvědčením, jak uvádí Freud, každý z nás si sebou životem nese své komplikované Já se všemi obavami a úzkostmi. Představa autoskopie je možná pro někoho příliš přemrštěná a imaginace nedovoluje si tuto situaci představit, nicméně jelikož se toto téma týká subjektivně každého z nás, musí zákonitě vyvolávat pocit tísnivosti. Není tomu tak kvůli starodávné pověře, že kdo uvidí svého dvojníka, brzy zemře, ale z důvodu tak známému v romantismu – nemohou na světě být dva úplně identičtí lidé, protože by poté ztratili svou životní roli.

Freud ve své studii zmiňuje i osobu Otto Ranka, který se tématem dvojníka zabýval zevrubněji. Ten říká, že mnoho pověr je spojených s něčím stínem nebo odrazem v zrcadle, což je první fáze vývoje konceptu dvojníka. Poté vyjmenovává různé dávné pověry v rozličných kulturách, které mají co do činění s dvojníkem. V Německu se věřilo, že když v období Vánoc jedinec uvidí svůj stín rozdvojený, brzy zemře.⁶⁸ Spojení stínu a smrti je často opakovaným konceptem, zvláště ve folklorních pověrách.

Jedním z oblíbených témat argentinského spisovatele Jorgeho Luise Borgese bylo kromě knihoven, labyrintů, nekonečnosti či osudového životního momentu právě také téma zrcadel a dvojníků. Jak jsme si již mohli všimnout v první kapitole, motiv zrcadla a dvojnictví jsou spolu úzce spjaté a takřka vždy se objevují pospolu. Zrcadlo předjímá dvojníka jako jakási výstraha či znamení, že se schyluje k něčemu zlověstnému. Borges však tvrdí úplný opak než Freud.

Ve své povídce „El otro“ (Ten druhý), ve které se zabývá tématem dvojníka, se hlavní postava Jorge Luis Borges, tedy identická s vypravěčem i spisovatelem (pokud nás jeden z nich neklame), setká se sebou samým o několik let mladším. Nejprve se snaží starší mladšího přesvědčit, že je to skutečně on a dokládá to několika fakty, které nikdo jiný neví. Poté se dohodnou vyměnit si mince a potkat se druhého dne. Na to jeden z nich poznamená, že pokud se něco nadpřirozeného stane dvakrát, přestane to být děsivé:

Respondí que lo sobrenatural, si ocurre dos veces, deja de ser aterrador. Le propuse que nos viéramos al día siguiente, en ese mismo banco que está en dos tiempos y en dos sitios.⁶⁹

⁶⁸ Rank, Otto. *Der Doppeltgänger: Eine psychoanalytische Studie*. Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1925, s. 68-69.

⁶⁹ Borges, Jorge Luis. *El libro de arena*. Salamanca: Alianza Editorial, 1995, s. 18.

Odpověděl jsem, že když se něco nadpřirozeného stane dvakrát, přestane to být děsivé. Navrhl jsem mu, abychom se setkali další den na stejné lavičce ve dvou odlišných časech a na dvou odlišných místech.⁷⁰

Nakonec se dvojníci druhý den nesetkají, a tak celý příběh zůstane zahalen tajemstvím.

Je zajímavé porovnat rozdíl mezi pojetím Freuda a Borgese. Klíč se nejspíš skrývá v možnosti, že Freud má na mysli obyčejnou věc, která se při zopakování stane se zlověstnou. Pokud se však singulárně zlověstná situace či objekt znásobí, ztrácí na zlověstnosti.

⁷⁰ V případě, že nebude uvedeno jinak, překládala úryvky z povídek autorka diplomové práce.

Postmoderní povídka

Jak bylo již vysvětleno v úvodu, námi zkoumané povídky spadají do časového úseku 20. století. Lze tvrdit, že pro dvacáté století je typický myšlenkový proud nejprve modernity a poté postmodernity, který však není vůbec snadné definovat či ideově zakotvit, jelikož při studiu tohoto tématu zjišťujeme, že takřka každý autor má na věc odlišný názor. Každý autor, který se tématem zabývá, poté tvoří svou vlastní teorii a své vlastní pojetí. Definic je proto nesčítelně mnoho. O počátku postmodernismu a autorovi, který se tématem zaobírá hned v raném období je však jasno: „Na počátku sedmdesátých let se odehrála změna ve způsobu myšlení, vypovídání a senzitivity. Ve svých textech o postmodernismu ji zaznamenal Jean-Francois Lyotard.”⁷¹

Podle Raymonda Williamse se jedná spíše o změnu ve struktuře vnímání, s čímž je však spojená i změna sociální či kulturní. Postmodernismus je zároveň obecně vnímán jako výsledek ztroskotání idejí modernismu, ačkoli spoustu myšlenek mají společných: „Jürgen Habermas soudí, že pokud modernita ztroskotala, pak v tom smyslu, že dopustila, aby se celistvost života roztříštila v navzájem nezávislé speciální oblasti přenechané úzké kompetenci odborníků, zatímco konkrétní jednotlivci prožívá „desublimaci smyslů” destrukcí formy” ne jako osvobození, nýbrž v podobě té nesmírné nudy, které před více než stoletím dal výraz Baudelaire.”⁷²

Postmoderní literární hrdina je poté ten, ve kterém se odrážejí rysy tohoto směru: chaos světa, roztříštěnost, pluralita. Linda Hutcheon si všímá, že je fenomén postmodernismu obvykle spojován s negativizující rétorikou. Hovoří se o diskontinuitě, narušení, vykojení, neurčitosti či antitotalizaci.⁷³

Alfonso de Toro tvrdí, že koncept postmodernismu je ahistorický, nemá počátek ani konec, jelikož on sám za postmoderní spisovatele považuje kromě Borgese a Vonneguta také například Cervantese či Rabelaise⁷⁴, kteří bývají obvykle považováni za předchůdce modernity. Zde se právě kříží myšlenky moderního a postmoderního, stejně tak jako jejich tvůrci a výsledky práce.

⁷¹ Hauser, Michael. *Cesty z postmodernismu*. Praha: Filosofia, 2012, s. 11.

⁷² Lyotard, Jean-Francois. *O postmodernismu*. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993, s. 18.

⁷³ Hutcheon, Linda. *A poetics of postmodernism*. London: Routledge, 1988, s. 3.

⁷⁴ De Toro, Alfonso. *Borges Infinito*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, 2008, s. 7.

Postmodernismus si podle Lindy Hutcheon především protiřečí: jeho umění tvoří zároveň užítí a zneužití, formuje a zároveň ničí konvence parodickou cestou, přičemž vědomě vede oba aspekty k jejich vlastním inherentním paradoxům a prozatímnosti. Samozřejmě také vede k jejich kritickému či ironickému opakovanému nahlížení na umění minulosti. Parodie zde ironicky naznačuje odlišnosti v srdci totožnosti.⁷⁵

Leslie Fiedler spojuje pojem postmodernismu s antiuměním, dvojím čtením a protiklady jako je vážnost a smích, elitní a masová kultura, realita a mýtus či fantastično. Dále hovoří o intertextualitě, smyslově racionálním prožitku, odlišnosti, fragmentaci. Již z podstaty věci se domnívám, že téma dvojníka dosahuje s vyjmenovanými myšlenkami syntézy. V našich povídkách se ve všech objevuje intertextualita, aluze na starší dvojníkovská díla, filozofii či literaturu, umění a film. Zároveň se neustále potýkáme s kontrastními prvky reality a fantastična, smysly a racionalitou, vážností a smíchovou kulturou. Povídky jsou opředené nádechem absurdity, parodičnosti a vyzdvihují paradoxnost situace velice specifickým způsobem.

Naším úkolem nebylo vyjasnit termín postmodernismu, ale spíš naznačit, o jakou změnu se jedná a čím se vyznačuje. Těmito rysy vysvětlujeme, proč lze vybrané povídky k tomuto proudu přiřadit.

⁷⁵ Hutcheon, Linda. *A poetics of postmodernism*, cit. d., s. 23-26.

Vybrané povídky

Mezi vybrané autory a jejich díla patří Javier Marías, Pedro Zarraluki, Segundo Serrano Poncela, Miguel Sawa, Vicente Soto, Pere Calders, Ricardo Doménech. Veškeré texty, až na povídku Pere Calderse, jsou napsány původně ve španělském jazyce. Jak se dá ze jmen autorů snadno vyvodit, ne všichni jsou Španělé, Ricardo Doménech je jméno katalánské, Pedro Zarraluki zase baskické. Je však třeba upozornit, že si autoři častěji volí za jazyk svých textů španělštinu, jelikož je tak poté k dispozici většímu objemu čtenářů. Pere Calders, který byl na svůj původ velice hrdý, se rozhodl psát katalánsky.

Jak jsem již vysvětlila v úvodu, vybrala jsem díla sepsaná na území Španělska v období dvacátého století, což je poměrně velký časový úsek, některá z nich byla publikována až na počátku století jednadvacátého.

Pere Calders ve své povídce „Bud' on anebo já“ spadá do povídkové sbírky *Cròniques de la veritat oculta* (Kroniky zahalené pravdy) vydané poprvé v roce 1955. Popisuje situaci setkání s dvojníkem v prostředí lunaparku, přičemž se oba začnou prát a příběh končí vtipným vstupem policisty, který celou situaci posoudí. Dojde k závěru, že každý řádný člověk by se zachoval stejně jako oni dva.

Povídka „Doro Echevarría“ (Doro Echevarría) od Ricarda Doménecha byla poprvé vydána v roce 1988 ve sbírce *El espacio escarlata* (Šarlatový prostor). Vypráví příběh herce, který se doslechne o kolegovi z branže, který vypadá úplně stejně. Postupně zjišťuje, že ho daný člověk napodobuje až k naprosté dokonalosti a na závěr svou identitu ztratí úplně.

Pedro Zarraluki je žijícím autorem a vyhrál mnoho cen, mezi nimi například Premio Nadal v roce 2005. Sbírkou *Galería de las enormidades* (Výstava nesmyslů) vyšla poprvé v roce 1983. Zde nacházíme povídku „Řečník a blázen“, kde je protagonistou vysokoškolský profesor filozofie, který ztrácí rozum, když zjistí, že herečka z titulní stránky časopisu je, ač žena, naprosto fyzicky stejná jako on. Poté ji najde a zabije, protože není schopen tuto tíhu unést.

Povídka „El Doble“ (Dvojník) patří do sbírky *Los huéspedes* (Návštěvníci) z roku 1968. Segundo Serrano Poncela napsal příběh o muži žijícím na ubytovně, který jednoho rána narazí v umývárně do svého dvojníka. Poté se snaží celou situaci řešit a sám se do ní zamotá. Nakonec jeho identický návštěvník ubytovny druhý den odchází a situace se tak řeší bez pomoci ostatních.

Povídka s karnevalovými prvky „Mi otro yo“ (Mé druhé já) byla vydána poprvé v roce 1910

ve sbírce *Historias de locos* (Příběhy bláznů). Miguel Sawa vymyslel příběh, který začíná v Nebezpečné uličce, kde na sebe narazí dva dvojníci. Zpočátku se spřátelí a stávají se z nich takřka bratři, poté ale jeden druhému ukradne postel, byt a později i snoubenku i celý život. Vicente Soto vydává sbírku *Casicuentos de Londres* (Skoropovídky z Londýna) v roce 1973 a získává za ni Premio novelas y cuentos. Povídka „John Dewberry nacido en Londres el 22.2.1927, y John Dewberry nacido en Londres el 22.2.1927“ (John Dewberry narozen v Londýně 22.2.1927 a John Dewberry narozen v Londýně 22.2.1927) popisuje hektické setkání dvou identických lidí na letišti, kde se hádají o zavazadlo, avšak nelze prokázat, čí je, v důsledku identických občanských průkazů.

Poslední povídkou je „Gualta“ (Gualta) ze sbírky *Mientras ellas duermen* (Když jsou unášeny spánkem) vydané v roce 1990. Javier Marías napsal příběh o dvojnicích, kteří se setkají na firemním večírku. Hovoří spolu a zdá se, že se dobře baví, ale po této události máme šanci pozorovat život jednoho z nich. Ten se snaží změnit celý svůj životní styl a vzhled, jen aby celou situaci vyřešil.

Z načrtnutých povídek vyplývá, že byly všechny napsány a poprvé vydány ve 20.století a jejich schéma příběhu je velice podobné. My se zaměříme na prvky, které jsou pro ně identické i na ty, kterými se liší.

Autoskopie

Zde bych si ráda všímala si především momentu autoskopie, tedy momentu kdy jedinec uvidí svého dvojníka. Viděli jsme v předchozích kapitolách, že v období romantismu, konkrétně v představených dílech „William Wilson“ a „Dvojník“ se jedná o situaci dlouze popisovanou, kde se líčí vnitřní rozpoložení hlavního hrdiny. Vypravěč se zabývá negativními emocemi, strachem a úzkostí hlavní postavy.

To je narativní strategie, kterou volí vypravěč v období romantismu a realismu. S vývojem literatury k tomuto tématu i konkrétnímu momentu přistupují autoři odlišně. Nepopisují dlouze danou situaci, spíše ji stručně načrtnou a očekávají, že si čtenář zkušený a znalý literární tradice, emoce hrdiny představí sám.

V povídkách o dvojníkovi před samotnou autoskopií vypravěč načrtne obvykle poklidný a snad i šťastný život hrdiny, který je sledem okolností narušen.

Segundo Serrano Poncela, autor povídky „Dvojník“, se proslavil především díky své politické kariéře. V mládí byl členem Federace mladých socialistů (FJS) ve Španělsku a po španělské občanské válce odjel do exilu.

V povídce „Dvojník“ vypravěč nejprve popisuje každodenní rutinu anonymního hlavního hrdiny: každý den, když se holí, se pozoruje v zrcadle a připadá si den ode dne starší. Jeho stereotypní život na ubytovně však naruší nečekaná událost:

Esta mañana el nuevo huésped ha entrado en el cuarto de baño casi al mismo tiempo que yo. “Perdón,” he murmurado apenas, y empujándole sin cortesía, he podido llegar antes que él al lavabo, de modo que al reflejarse en el espejo dos rostros, el suyo y el mío, la luz parda y soñolienta y dos pijamas de análogo rayado, dieron lugar a comprensibles analogías. Su rostro me pareció el mío, un poco más viejo quizás; sí, quizás más viejo indudablemente, con la diferencia de que yo siempre estoy serio y él se sonrió.⁷⁶

Dnes ráno vešel nový host do koupelny skoro ve stejnou chvíli jako já. “Promiňte,” zamumlal jsem stěží a bez vychování jsem do něj strčil, abych mohl dříve než on vejít na záchod. V zrcadle se odrážely dvě tváře, jeho a moje, tmavé a zastřené svělo a dvě stejně pruhovaná pyžama, což vytvořilo prostor pro pochopitelnou podobnost. Jeho tvář mi připadala jako ta moje, možná trochu starší; ano, beze sporu starší, až na to, že já jsem vždycky vážný a on se usmál.

⁷⁶ Serrano Poncela, Segundo. *Los Huéspedes*. Caracas: Monte Avila Editores C.A., 1968, s. 91-92.

Po zaměření se na tvář nového hosta v ubytovně si hrdina všimne, že je naprosto identický, dokonce včetně pyžama. Rozdíl, který by mohl přicházet v úvahu, je podle vypravěče snad fakt, že host je o něco starší. Rozdíl je také v tom, že on sám je vážný, ale jeho dvojník se usmívá. Schází nám delší popis jeho úsměvu. Ten však v této situaci nebude s největší pravděpodobností přátelský. Při těchto úvahách nám může na mysli vytanout myšlenka, že v takové situaci se jedná spíše o úsměv zlověstný, úsměv člověka, který má navrch a ví něco, co my zatím nechápeme. Zde se opět objevuje podmínka intelektuální nejistoty, která ve čtenáři vzbuzuje tísnivý pocit. Proč se dvojník usmívá? Úsměv značí klid, který ve čtenáři může vyvolat jedině dojem, že má dvojník situaci pod kontrolou a pobaveně sleduje reakci hlavního hrdiny.

Všimněme si, že vypravěč popisuje situaci s ledovým klidem, bez emocí, jako by se snad jednalo o běžnou rutinu. Posledními citovanými slovy končí odstavec a vypravěč nepopisuje dále hrdinův strach či překvapení nad nenadálou událostí. I přes strohý popis situace však z textu můžeme cítit tísnivý podtón, který, dle mého názoru, vyvolává již pouhé téma dvojníka. Symbolický je i fakt, že si hrdina všimnul svého dvojníka nikoli tváří v tvář, ale v zrcadle, kde byly obě tváře vedle sebe. V prostředí toalet se přímo nabízí možnost, že by si totiž při přímém pohledu na dvojníka mohl myslet, že hledí sám na sebe do zrcadla. Taková situace by mohla vyznít komicky i zlověstně, v závislosti na způsobu vyprávění.

Povídka “Mé druhé já” od Miguela Sawy, bratra spisovatele Alejandra Sawy, je velice specifická karnevalovou kulturou, která se zde objevuje. V úvodu povídky vypravěč vysvětluje, že příroda tvoří jen samé originály a nevytvoří stejnou květinu, zvíře či člověka dvakrát. Vypravěč neguje toto tvrzení svou zkušeností s další osobu, která je stejná jako on sám. Vypravěč a zároveň hlavní postava Juan hovoří ke čtenáři a snaží se ho přesvědčit o pravdivosti událostí, které se na vlastní kůži zažil. Potkal totiž muže, který se narodil ve stejný den stejného roku: 14. října 1864. Měl totžné jméno i příjmení, byl hrubého chování, stejných extravagantních gest; ani on neměl rodinu. Lišili se jen v jedné věci: mysleli a cítili rozdílným způsobem, každý měl své vlastní srdce.

Moment autoskopie zde proběhne v noci po cestě domů na rohu calle de Peligros (Nebezpečná ulice):

-¡Animal!

-¡Bárbaro!

-¿Pero dónde lleva usted los ojos?

Y al levantar el bastón para agredir al insolente quedé estupefacto.

-¡Pero esa cara es mía!
-¡Pero usted es tan feo como yo!
-¡Caballero!
-¡Señor mío!
-¡Debo advertirle a usted que sólo en Carnaval está permitido disfrazarse!
-¡El que va disfrazado es usted!⁷⁷

„Zvíře!“

„Barbare!“

„Dívejte se na cestu!“

Zvedl jsem hůl, abych tomu opovázlivci uštědřil pár ran a zůstal jsem jako opařený.

„Ale tenhle obličej je přeci můj!“

„Vy jste ale úplně stejně šeredný jako já!“

„Panáčku!“

„Můj pane!“

„Musím vás upozornit, že pouze během Karnevalu je povoleno se za někoho převlékat!“

„Ale ten převlečený jste přeci vy!“

Hádka o identitu, která může působit komicky a úsměvně, uvádí celý příběh a pokračuje dále v podobném tónu. Juan popadne muže za paži a prohlédne si jeho tvář pod lampou, kde zjistí, že jsou opravdu identičtí. Následně se domluví na návštěvě kavárny, kde by se celá situace vyjasnila.

I zde vidíme odlišné pojetí ve srovnání s přístupem romantickým. Kromě dvou zmínek o šokovanosti hlavní postavy a spíše komické rozladěnosti a podrážděnosti obou aktérů, se nám nedostává žádných dalších informací ohledně emočního rozpoložení postav. Neobjevuje se žádná zmínka o strachu či úzkosti.

Naopak se objevuje explicitní zmínka o karnevale jako období, kdy jedině je možné se maskovat a vydávat se za někoho jiného. Tématem karnevalu, smíchové kultury, komičnosti a grotesknosti se však blíže budeme zabývat v dalších kapitolách.

Vicente Soto svou povídku o dvojnicích pojmenoval dlouhým avšak všerhající názvem „John Dewberry narozen v Londýně 22.2.1927 a John Dewberry narozen v Londýně 22.2.1927“. Hlavní postavou této povídky je pracovník letiště, na němž se objeví dva identičtí muži, kteří se přou o svá zavazadla:

⁷⁷ Sawa, Miguel. *Historias de locos*. Sevilla: Renacimiento, 2010, s. 65.

[...] recogió lo que había caído en el mostrador y en aquel momento los dos sintieron llegar a un hombre corriendo. El cual, aprisa y sin embargo en un tono más bien sumiso, dijo:

“Ese equipaje es mío.”

Y John Dewberry, indignado y nacido en Londres el 22 de febrero de 1927, dijo:

“¿Cómo?”

Y el oficial dijo: “¿Cómo?”

Los dos miraban al recién llegado, que vacilaba entre sonrisas y se enjugaba el sudor de la frente con un pañuelo y que, más bien sumiso, dijo: “Sí. Je. Y..., pero mire usted, por favor.”

Y enseñando al oficial el billete de avión señalaba con mano furtiva, apenas visible el número de la etiqueta cosida al billete y el número de la etiqueta puesta en la maleta, 37 en el billete, 37 en la maleta, y John Dewberry, indignado y etc., decía ¿cómo? y el recién llegado dijo, más bien sumiso: “Me llamo John Dewberry y..., pero mire usted, por favor.”⁷⁸

[...] urovnal na pult, co spadlo, a v tom momentu oba dva cítili, že k nim přiběhl nějaký muž. Ten spěšně, nicméně spíše pokorným hlasem, řekl:

„To je mé zavazadlo.”

A John Dewberry, rozhořčený a narozený v Londýně 22. února roku 1927 řekl: „Cože?”

A úředník řekl: „Cože?”

Oba dva hleděli na muže, který právě přišel. Ten střídal úsměvy a otíral si pot z čela kapesníkem a spíše pokorně řekl: „Ano, eh... podívejte se, prosím.”

A ukazoval úředníkovi potajmu letenku, na které bylo stěží vidět číslo visačky připevněné k letence a číslo visačky na kufru, 37 na letence, 37 na kufru, a John Dewberry, rozhořčený a tak dále, říkal cože? a ten, co právě přišel, spíše pokorně, na to: „Jmenuji se John Dewberry a...ale jen se, prosím, podívejte.

Tato hektická scéna nám představuje dvě stejné postavy odlišené přízviskem “podřízený” a “rozhořčený”. Nenacházíme zde zmínku o emocích strachu, spíše rozhořčení v uspěchaném světě, kde si ani jeden nevšimne druhého, který je mu navlas podobný. Dostáváme se do prostředí povídky o dvojníkovi situované do dnešní chaotické doby plné byrokracie, kde je jedinec s hlavou plnou starostí schopen přehlédnout svého vlastního dvojníka. Pasáž o uvědomění si stejnosti obou postav se objevuje až později ze strany pracovníka letiště:

⁷⁸ Soto, Vicente. *Casícuentos de Londres*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1973, s. 79.

Todo idéntico y, sin embargo, cada dato nítidamente distinto de su pareja, cada pareja alucinante como un espejo ante un espejo. Y el oficial sabía que en aquel careo de originales – fíjate bien, decía, de originales, no de originales e imágenes – brillaba no una ficción, sino una realidad, tan lúcida, de luz tan pura y tan violenta que le conmovía⁷⁹.

Vše identické a nicméně každý údaj čitelně odlišný od svého protějšku, každá dvojice fantastická jako zrcadlo před zrcadlem. A úředník věděl, že v této konfrontaci originálů – všimni si, říkal, originálů a ne originálů a odrazů – zářila nikoli fikce, ale realita, tak jasná, za světla tak čistého a násilného, až jím otřásala.

V tomto bodě se pracovník letiště pozastavuje nad podobností obou mužů a zamýšlí se nad svým pocitem ze situace, kdy vnímá oba muže jako originály v prostředí reality. V této povídce se zlověstný zdá až závěr, jelikož v průběhu povídky se potýkáme spíše s haštěřením mužů, jejich snahou dokázat svou identitu a vlastnictví přítomného zavazadla. Čtenář se totiž nedozvídá, zda se jednalo o skutečné dvojníky, či pouhou představu vyvolanou únavou. Opakuje se zde věčný tón vyprávění bez přehnaných popisů emocí postav, jako jsme na to zvyklí u Edgara Allana Poea či Fjodora Michajloviče Dostojevského.

Velice krátká povídka „Bud’ on anebo já“⁸⁰ Pere Calderse je vyprávěna z pohledu protagonisty, který prožívá velice šťastné, možná až příliš šťastné, období svého života. Do města, ve kterém přebývá, přijede pout’ a on proto každý den zkouší různé atrakce a ochutnává různé pout’ové sladkosti. Jednoho dne, když se chce svézt na ruském kole, se stane něco podivného: uvidí člověka vypadajícího stejně jako on:

He dit que era igual que jo, però amb això no n'hi ha prou; és que s'assemblava tant de mi, que era com jo mateix davant meu. Era com la meva imatge fora del mirall, dotada d'independència.⁸¹

Řekl jsem, že byl stejný jako já, ale to není všechno; on se mi podobal tak, že byl jako já před sebou samotným. Byl jako můj odraz ale mimo zrcadlo a samostatný.

Oba muži se střetnou pohledem a rozběhnou se proti sobě, aby se navzájem zničili. I přes dramatické jednání postav si můžeme všimnout, že autor sice vychází z dvojníkovské tradice, ale nekopíruje ji. Bylo by neoriginální opakovat stejný narativní postup a snažit se stejně jako Poe nebo Dostojevskij vyvolávat ve čtenáři strach dlouhým popisem gest, výrazů a

⁷⁹ Soto, Vicente. *Casícuentos de Londres*, cit. d., s. 80.

⁸⁰ Calders, Pere. *Cròniques de la veritat oculta*. Barcelona: Edicions 62, 2009, s. 236-238.

⁸¹ Calders, Pere. *Cròniques de la veritat oculta*, cit. d., s. 237.

pocitů. I přes strohost líčení dané situace se Caldersovi daří vyvolávat ve čtenáři podivný pocit.

V povídce „Doro Echeverría“ od Ricarda Doménecha ke skutečné autoskopii vlastně vůbec nedochází. Hlavní postava Miguel Cruz je herec, ke kterému se od přátel dostane informace, že se v herecké branži objevil mladý muž Doro Echevarría, který se ho snaží imitovat. Cruz zpočátku nepřikládá dění zvláštní váhu, ale postupem času a vzhledem k opakujícím se komentářům a nedorozuměním, kdy si ho pletou s Dorem Echevarriou, se začne o danou osobu zajímat. Snaží se ho vypátrat a setkat se s ním. Po neúspěšných pokusech absolvuje s Dorem Echevarriou telefonický rozhovor, což je nejbližší kontakt, který kdy spolu navazují. Ten je však osudný. Zde se s popisem citového rozpoložení hlavní postavy setkáváme, jelikož je jeho přeměna až transcendentálního rázu. Poté, co mu Doro Echevarría vysvětlí, že ho velice obdivuje a vždy chtěl být jako on, začne se s Miguelem udávat podivná proměna. Pozoruje při telefonátu svůj vlastní odraz v zrcadle, který se jistým způsobem mění:

[...] noté una opresión en el pecho, como si me faltara el aliento, como si me doliera al respirar, y miré hacia el espejo y advertí que entre aquella imagen y yo se había roto la relación natural, como si fuéramos independientes, a la vez que no cesaba aquella voz envolvente y profunda, imposible distinguir ya sus palabras, era sólo voz, una voz arrastrándome, arrancándome del suelo [...]⁸²

[...] pocítil jsem tlak v hrudníku, jako by se mi nedostávalo vzduchu, jako by mě bolelo dýchat, a podíval jsem se do zrcadla a všiml jsem si, že mezi tím odrazem a mnou se narušil přirozený vztah, jako kdybychom byli na sobě nezávislí, zatímco ten obklopující a silný hlas neustával, nebylo již možné rozpoznat, co říká, byl to jen hlas, hlas, který mě vlekl a rval od podlahy [...]

V závěru povídky se Miguel Cruz proměňuje v Dora Echevarriú, jako by to snad bylo jediné možné vyústění tohoto příběhu. V této povídce jako by autoskopie byla nahrazena různými nepřímými setkáními prostřednictvím Miguelových kamarádů a jeho pobavených poznámek o jeho dvojníkovi, prostřednictvím novin, kde u své fotky kromě svého jména najde i jméno Dora Echevarrii. V těchto momentech se postava nenechá ovlivnit negativními emocemi, dokonce vypravěč explicitně říká, že i přes poznámky měl Miguel dobrou náladu.

⁸² Doménech, Ricardo. *El espado escarlata*. Madrid: Endymion, 1988, s. 110.

Jeho nálada se nemění, avšak jeho zvědavost stále stoupá a vykulminuje osudovým telefonátem.

Ani Anastasio Selbst, hlavní postava povídky “Řečník a blázen” od Pedra Zarralukiho, se nesetká se svým dvojníkem, v tomto případě dvojnicí, až do osudného okamžiku. Setkává se s ní nepřímo prostřednictvím časopisu:

Todo empezó cuando los semanarios de la *dolce vita* reprodujeron en sus portadas un rostro tan bien esculpido que – según afirmó un alumno de introducción a la semiótica que había acompañado a don Anastasio a comprar el periódico – hizo exclamar a nuestro hombre algo relativo a la impotencia de Miguel Ángel⁸³.

Všechno to začalo, když týdeník *dolce vita* otiskl na titulní stranu tak dobře vymodelovanou tvář, že – jak potvrdil jeden žák z úvodu do semiotiky, který si šel s donem Anastasiem koupit noviny – musel náš muž vykřiknout něco o Michelangelově impotenci.

V této povídce hlavní postava narazí na ženu s identickými rysy na titulní stránce časopisu. Ani zde vypravěč přehnaně nevyjadřuje šokované dojmy hrdiny ani jeho strach, jen překvapený výkřik zaregistrovaný svědkem – jeho vlastním žákem.

Poslední zkoumanou povídkou je “Gualta” od Javiera Maríase v rámci sbírky *Mientras ellas duermen* (Když jsou unášeny spánkem). Povídka dostala toto jméno kvůli příjmení dvojníka Xaviera de Gualty, přičemž vypravěč příběhu a hlavní postava je Javier Santín. Ačkoli mají dvojníci odlišná jména, Xavier je katalánským ekvivalentem jména Javier. Kromě fyzické podoby se postavy shodují i v pracovní pozici v odlišných městech, v gestech i ve stejných projevech v ten samý moment. Okamžik autoskopie je zde zmíněn pouze jednou větou:

Aún recuerdo la cara de estupefacción de Gualta (que sin duda fue la mía) cuando el maître que los guiaba les señaló nuestra mesa y se hizo a un lado, dejando que su vista se posara en mi rostro por primera vez.⁸⁴

Ještě teď si vzpomínám na Gualtův zděšený výraz (který byl bez pochyby můj), když jim maître, který je prováděl, ukázal na náš stůl a ustoupil, a tak dovolil, aby jeho pohled poprvé spočinul na mé tváři.

⁸³ Zarraluki, Pedro. *Galería de las enormidades*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1989, s. 93.

⁸⁴ Marías, Javier. *Minetras ellas duermen*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1990, s. 118.

Překvapený výraz je to jediné, čím vypravěč první setkání charakterizuje. Když veškeré momenty autoskopie srovnáme s klasickými díly, která jsme si již zmínili, musíme dojít k závěru, že vývoj narativu v tomto případě dospěl ke strohosti, která však nijak neubírá na zlověstnosti situace. To přesně platí o momentu autoskopie v Dostojevského “Dvojníkovi”:

Pan Holatkin již mohl svého nového opozdilého druha dobře rozeznat – rozeznal ho a vykřikl překvapením a hrůzou; nohy se mu podlomily. Byl to týž chodec, kterého již znal, kterého asi před deseti minutami nechal kolem sebe projít a který se teď najednou a zcela nečekaně zase před ním vynořil. Ale pana Holatkina neohromila jen tahle divná věc, pan Holatkin byl ohromen tak, že se zastavil, vykřikl, už už chtěl něco říci a pak se za neznámým rozběhl, dokonce naň zavolal, asi aby se honem honem zastavil.⁸⁵

V případě „Williamu Wilsona“ proběhne první setkání již v dětství, dvojník se ale našemu hrdinovi spíše přizpůsobuje a napodobuje ho tak dlouho, až se stane jeho dvojníkem:

How greatly this most exquisite portraiture harassed me (for it could not justly be termed a caricature), I will not now venture to describe.⁸⁶

Nemíním zde líčit, jak krutě mne toto skvělé napodobování (sotva bych je mohl nazvat karikaturou) trýznilo.⁸⁷

Oba tito mistři literatury používají dlouhých popisů emocí, s cílem zaujmout čtenáře a přiblížit mu citové rozpoložení postav, avšak s vývojem literatury zjišťujeme, že explicitním vyličením podrobností pocity zlověstnosti ve čtenáři nepodpoříme.

⁸⁵ Dostojevskij, Fedor Michajlovič. *Dvojník a jiné prózy*, cit. d., s. 189.

⁸⁶ Poe, Edgar Allan. *Complete tales and poems*, cit. d., s. 569.

⁸⁷ Poe, Edgar Allan. *Jáma a kyvadlo*, cit. d., s. 223.

Není na světě místo pro dvě stejné osoby

Čtenář možná tuší, že povídky o dvojníkovi nikdy nemohou skončit neutrálně a tento existenciální problém se jednoduše nevyřeší sám, protože jej musí vyřešit jedna z postav.

V našich povídkách se obvykle odehraje závěrečný boj, boj o identitu.

Anonymní hlavní postava a anonymní dvojník poprvé zaregistrovaný v odraze zrcadla na společných toaletách ubytovny v povídce „Dvojník“ se rozejdou bez jakéhokoli dalšího kontaktu. Hrdina v noci znovu zamíří na toaletu a třikrát zaklepe na zavřené dveře kabinky. Tři zaklepání dvojník zevnitř opětuje. Hrdina nechápe, jak mohl dvojník tak tiše vyjít, aniž by si toho všiml, jelikož ještě před chvílí slyšel jeho hlasité dýchání způsobené nosními polypy (které má i náš hrdina a proto tak dobře ví, o čem hovoří). Po probuzení nočními můrami o dvojníkovi se rozhodne, že si ho půjde prohlédnout zblízka, a tak vejde k němu do pokoje, kde ale nalezne prázdnou postel. Když se vrátí do svého pokoje, nalezne tam dvojníka klidně spícího v jeho posteli. Zvažuje všechny možnosti a přitom mu připadá, že na něj ve skutečnosti dvojník hledí a že je jeho chrápání příliš hlasité, než aby bylo opravdové. Hrdina je přesvědčen o zlé podstatě vetřelce a jde spát do volné postele. Druhý den přemýšlí, zda navždy přijal druhou místnost, což by vysvětlovalo dvojníkův spokojený a lišácký úsměv. Druhá možnost je, že se všechno stalo přesně tak, jak si hrdina pamatuje, ale opačně. Jednoduše řečeno: že se spletl a prázdná postel byla jeho vlastní. Ranní scéna s toaletou se opakuje znovu a hrdina se rozhodne dát jasný gestem najevo, že nebude ustupovat. Situaci vyřeší dvojník za ně za oba:

Mientras me afeitaba he oído a la patrona ordenar a uno de los sirvientes: “¡Prepara ese cuarto vacío!”, refiriéndose a la habitación contigua a la mía. ¿Vacío? He sonreído. Sonríó aún con suficiencia.⁸⁸

Když jsem se holil, uslyšel jsem paní domácí, jak přikazuje jednomu ze služebných: „Připrav tamten volný pokoj!“, přičemž měla na mysli pokoj sousedící s tím mým. Prázdný? Usmál jsem se. A stále ještě se spokojeně usmívám.

I zde vyvstává intelektuální nejistota nad myšlenkou, zda k nočnímu boji došlo, nebo si ho hrdina vyfabuloval v důsledku své vlastní podezíravosti. Tento případ je tím mírumilovnějším a dvojníci budou nadále schopni žít na stejném světě, jen ne ve stejné

⁸⁸ Serrano Poncela, Segundo. *Los Huéspedes*, cit. d., s. 96.

ubytovně. V ostatních povídkách však musí dojít k radikálnějšímu řešení tohoto problému a ani jedna z postav není ochotná strpět existenci svého dvojníka.

Karnevaloví dvojníci v povídce „Mé druhé já“, kteří do sebe narazili na rohu Nebezpečné ulice, se seznámí a zdá se, že by z nich mohli být nejlepší přátelé a věrní druzi. Když se ale náš hrdina zamiluje celým svým srdcem do Reginy, není vlastně příliš překvapivé, že i jeho dvojník se do ní zamiluje. Dvojník přislíbí odchod, aby oni dva spolu mohli být šťastní. Ve svatební noc hrdina přichází do pokoje za svou milou, kde nalezne svého dvojníka:

“Sí, soy yo,” me dijo, “que he usurpado una vez más tu personalidad y he ocupado tu puesto en la fosa nupcial.”

“¡Caín!”

“¡Sí que lo soy, y por eso después de poseerla la he matado para que no fuera de nadie más que de mí!”

Le cogí por cuello.

“¡Miserable!”

“¡Mía! ¡Sólo mía!”⁸⁹

„Ano, jsem to já,“ řekl mi, „kdo se ještě jednou zmocnil tvé osobnosti a zabral tvé místo na novomanželském loži.“

„Kaine!“

„Ano, jsem to já, a proto jsem si ji přivlastnil a hned potom ji zabil, aby nepatřila nikomu jinému než mě!“

Chytil jsem ho pod krkem.

„Mizero!“

„Moje! Jenom moje!“

Povídku hrdina uzavírá zpovědí, že si nepamatuje, co se poté stalo. Prohlásili ho však za duševně nemocného, protože musí žít blázinci, ze kterého příběh vypráví. V povídce od Miguela Sawy skončil vztah dvojníků, který se zpočátku zdál být až idealistickým, smrtí Reginy, kterou oba milovali. Typicky pro fantastickou literaturu zůstává ve čtenáři intelektuální nejistota nad duševním stavem vypravěče a nad pravdivostí celého příběhu.

Dvojí vysvětlení nacházíme i u záhady dvou mužů se jménem John Dewberry. Letištní pracovník má před sebou vizi jednoho Johna Dewberryho, který nožem napadne toho

⁸⁹ Sawa, Miguel. *Historias de locos*, cit. d., s. 68.

druhého. To celé je však pouze jeho fantazie, a když odpoutá zrak od celé scény a znovu se podívá, zjistí, že se před ním nachází jen jeden John Dewberry, který chce proclít své náramkové hodinky. Intelektuální nejistota, nebo podle terminologie Wolfganga Isera místo nedourčenosti, vzniká, když si vzpomeneme na počáteční únavu pracovníka letiště a vytane nám na mysli představa, že celý příběh o dvojnicích byl jen polospánkem. Na druhou stranu celá povídka končí následujícím odstavcem:

Y John Dewberry, nacido en Londres el 22 de febrero de 1927, pasó aprisa y luego los pasos se le fueron demorando. Sabía de un modo sutil que no se había salido con *la suya*. Y se sentía horrorosamente mal. Porque sentía envidia. Pero no sabía de quién.⁹⁰

A John Dewberry, narozený v Londýně 22. února roku 1927, rychle vyrazil a poté se jeho kroky brzdily. Věděl podvědomě, že nebylo po jeho. A cítil se hrozně špatně. Protože cítil závist. Ale nevěděl ke komu.

Ve španělštině “no salirse con la suya” znamená “neprosadit si svou”, tedy v tomto případě nevyhrát jistý spor. Druhý smysl této věty je, že nakonec neodešel se svým zavazadlem, o které se spor vedl. Tísňivým závěrem je nepříjemný pocit Johna Dewberryho, který si sám nedovede vysvětlit. Čtenář však tuší, kde se nachází jeho příčina.

Tragicky končí i povídka „Řečník a blázen”, ve které univerzitní profesor Anastasio Selbst objeví svou dvojnici v herečce vyfoceně na titulní straně časopisu. Po dlouhých bezesných nocí plných rozvažování se rozhodne se svou dvojnicí skoncovat:

Fue inmediatamente después de que el reportero de una revista sorpresiva le preguntara si eran ciertos los rumores de que sufría mastodonia, cuando un hombrecillo se situó junto a la actriz con vertiginosa decisión y le hundió una daga en el cuello. Rossmarie abrió la boca, y su abrigo de pieles se cubrió de sangre. Varios energúmenos cayeron sobre el agresor y lo redujeron con rapidez.⁹¹

Bylo to hned potom, co se ho reportér z časopisu zeptal, jestli jsou pravdivé ty fámy o jeho bolesti prsní žlázy, a v tom se nějaký mužíček postavil k herečce s šíleným rozhodnutím a zabodl jí dýku do krku. Rossmarie otevřela ústa a její kožich se potřísnil krví. Několik zuřivců se na agresora vrhlo a v rychlosti ho zneškodnili.

⁹⁰ Soto, Vicente. *Casícuentos de Londres*, cit. d., s. 88.

⁹¹ Zarraluki, Pedro. *Galería de las enormidades*, cit .d., s. 94-95.

Profesor Selbst, jehož filosofické úvahy provázejí děj celé povídky, se přes svou moudrost (anebo možná právě kvůli ní) rozhodne zabránit své ženské kopii v další existenci ve stejném světě. Profesor poté vysvětluje, že on pouze zabil svou antitezi. To je prohlášení, kvůli kterému ho periodika považují za šíleného a nazývajího, jak již název povídky napovídá, “el lunático de la antítesis” (ten blázen s antitezí). Po hrůzném činu se rozhodl si překousat ve vězení tepny, čímž zabránil jakémukoli dalšímu vysvětlování.

Naopak k absurdně komickému závěru dojde příběh dvojníků v prostředí lunaparku od Pere Calderse. Během potyčky identických mužů se do situace vmísí policista, který chce oba odvést na policejní stanici:

Però jo li vaig explicar el que havia passat, amb testimonis que certificaven la veracitat de les meves paraules, i l'home, comprensiu, digué:

„No hi ha delictes. Jo hauria fet igual. Jo i qualsevol home ben nascut, em penso.“⁹²

Ale já jsem mu vysvětlit, co se přihodilo, i se svědky, kteří potvrdili pravdivost mých slov. A chápavý muž řekl:

„Nedošlo k žádnému přestupku. Já bych udělal to samé. Já a každý řádný člověk, myslím.“

Před očima se nám odvíjí další z vtipných a absurdních situací, avšak v případě, že by se nám staly, bychom jen těžko věděli, jak zareagovat. Absurditu tomuto příběhu dodává zvláště vtipný závěr, ve kterém se objevuje subjekt byrokracie, na jejíž nesmyslnost často Calders upozorňuje. Typické pro Calderse je i utnout příběh bez vysvětlení nebo jakéhosi vypravovacího doslovu.

Transcendentálním rozuzlením oplývá povídka „Doro Echeverría“. Jak jsme již zmínili, hlavní postava Miguel se během telefonátu se svým dvojníkem promění v něho samého:

[...] aquella sensación de estar dentro y fuera de mí, y entonces en el espejo descubrí que las relaciones se habían invertido completamente, pues yo ahora estaba allí, estaba mirándome desde el espejo y aquella voz seguía murmurando y más que una voz era una fuerza espantosa que me absorbía y ya la imagen se esfumaba como una sombra en el auricular y finalmente, clic, colgué el teléfono, me pasé una mano por la frente, caminé por el pasillo y ya de vuelta en la tertulia alguien me dijo qué te pasa, Doro, tienes sangre

⁹² Calders, Pere. *Cròniques de la veritat oculta*, cit. d., s. 238.

en la boca y yo me limpié con un pañuelo, no es nada, un rasguño, dije y encendí un *Gitanes*.⁹³

[...] ten pocit bytí vně a uvnitř mě, a tak jsem v zrcadle zjistil, že se dané vztahy naprosto prohodily, takže já jsem byl teď tam, díval jsem se na sebe ze zrcadla a ten hlas pořád mumlal a spíše než hlas to byla hrozivá síla, která mě pohlcovala a odraz už se rozpíjel jako stín ve sluchátku a konečně, klap, zavěsil jsem sluchátko, přejel si rukou po čele, prošel chodbou a po cestě zpátky mi na debatě někdo řekl co se ti děje Doro, máš krev u pusy, a já jsem si ji utřel kapesníkem, to nic, jen škrábnutí, řekl jsem a zapálil si jednu cigaretu *Gitanes*.

Spíše než přeměnu ve svého dvojníka bychom mohli interpretovat tuto situaci jako spojení dvou půlek v jeden celek, splynutí rozštěpených duší nebo možná výměnu identity. Ať už si tuto nadpřirozenou proměnu vysvětlíme jakkoli, rozhodně byla pro obě literární postavy fatální.

Úvahou bez radikálního rozuzlení končí povídka “Gualta”, ve které se dvojníci seznámí na pracovní oslavě, sedí spolu u stolu a hovoří. Zajímavou proměnou projdou oba: Javier se rozhodne změnit svůj vzhled a návyky, čímž se ze slušně vychovaného upraveného muže stává člověk nevalného chování ani vzhledu. Při příštím setkání Javier s překvapením zjistí, že vzhledem ke stejnému způsobu přemýšlení obou aktérů podnikl Xavier naprosto totožné kroky, v důsledku čehož se i nyní podobají včetně všech detailů, od motýlku místo kravaty až po nový návyk kouření. V této povídce je především zajímavé pozorovat neutrální povahu obou aktérů a vztah, ve kterém nechce ani jeden druhému škodit. Oba mají kromě vzhledu a gest však i stejné reakce, stejné myšlenky, jako by snad i jejich mozky a srdce byla totožná:

Era como si nuestras cabezas exteriormente idénticas también pensaran lo mismo y al mismo tiempo.⁹⁴

Bylo to, jako by si naše hlavy identické zvnějšku myslely také to samé ve stejnou chvíli.

Tento rys se v ostatních povídkách neobjevuje. Z hlavní postavy Javiera se postupem času stává ztroskotanec, kterého opustí vlastní manželka. Na závěr se zamýšlí nad dvěma vysvětleními ohledně stávající situace: jednou možností je, že je Xavier skutečně identickým

⁹³ Doménech, Ricardo. *El espado escarlata*, cit. d., s. 111.

⁹⁴ Marías, Javier. *Mientras ellas duermen*, cit. d., s. 118.

ve všech směrech, a proto se i z něj stal ztroskotanec bez výchování. Druhá možnost je však horší:

Respecto a la otra posibilidad, es aún peor: puede que me encuentre, intacto, al mismo Gualta que conocí: inmutable, cortés, jactancioso, atildado, devoto y triunfal. Y si así fuera, habría de preguntarme, con una amargura que no podré soportar, por qué fui yo, de los dos, quien tuvo que claudicar y renunciar a su biografía.⁹⁵

Co se týče té druhé možnosti, je to ještě horší: je možné, že potkám toho samého netknutého Gualtu, kterého jsem znal: nezměněného, zdvořilého, vychloubačného, upraveného, zbožného a vítězného. A jestli to bude tak, musel bych se ptát, s jistou dávkou hořkosti, kterou nebudu moci snést, proč jsem to byl já, kdo musel kapitulovat a vzdát se své biografie.

Výjimečně v tomto případě neřeší postava problém radikálně, setkáváme se spíše s caldersovským závěrem bez konce, po kterém se možná to nejdůležitější bude teprve odehrávat. Čtenáři nezbyvá než si důsledky celé situace domýšlet.

Obecně lze říct, že otázka dvojnictví, nebo lépe řečeno situace nastalá po momentu autoskopie, je tím druhem problému, který tíhne ke svému řešení jedním nebo oběma aktéry. Představa existence druhého identického člověka je pro literární postavy, stejně jako by tomu bylo u reálných osob, nestravitelná. Příběhy končí fatalánými rozuzleními obsahující zešílení, vraždu či stav naprosté lidské trosky.

⁹⁵ Marías, Javier. *Mientras ellas duermen*, cit. d., s. 125.

Postel a zrcadlo

Citovali jsme Jana Lukavce, který poukazuje na častou symboliku zrcadel jako předzvěst autoskopie, jako propriety, která doprovází dvojníkovské téma od nepaměti. Při popisu autoskopie, přesněji při popisu identičnosti dvou postav se často přistupuje k použití přirovnání, které se nějakým způsobem dotýká motivu zrcadla. Tak se setkáváme s popisy jako:

Todo idéntico y, sin embargo, cada dato nítidamente distinto de su pareja, cada pareja alucinante como un espejo ante un espejo.⁹⁶

Vše identické a nicméně každý údaj čitelně odlišný od svého protějšku, každá dvojice fantastická jako zrcadlo před zrcadlem.

Ve scéně, kde spolu večeří dvojníci Xavier a Javier, se také objevuje motiv zrcadla:

Era como estar cenando delante de un espejo con corporeidad.⁹⁷

Bylo to jako večeřet naproti ztělesněnému zrcadlu.

V další scéně vysvětluje, že je to poprvé, co sám sebe spatřil naživo, jelikož v zrcadle jsou strany prohozené:

Quiero decir que una foto nos inmoviliza, y que en el espejo nos vemos siempre invertidos (yo, por ejemplo, llevo la raya a la derecha, como Cary Grant, pero en el espejo soy un individuo de raya a la izquierda, como Clark Gable); y tampoco me había visto nunca en televisión ni en vídeo, al no ser famoso ni haber tenido jamás afición por los tomavistas.⁹⁸

Chci říct, že fotografie nás znehybňuje a že v zrcadle se vidíme vždy opačně (já například mám pěšinku napravo jako Cary Grant, ale v zrcadle jsem člověkem s pěšinkou nalevo jako Clark Gable); a taky jsem se nikdy neviděl v televizi nebo na video, protože nejsem ani slavný a ani jsem nikdy nebyl nadšencem pro domácí video.

⁹⁶ Soto, Vicente. *Casícuentos de Londres*, cit. d., s. 80.

⁹⁷ Marías, Javier. *Mientras ellas duermen*, cit. d., s. 118.

⁹⁸ Marías, Javier. *Mientras ellas duermen*, cit. d., s. 119.

Vysvětluje tedy, že je to poprvé, co spatřil sám sebe skrze Xaviera Gualtu, který měl identický nejen vzhled, ale i gesta a chování.

Herec Miguel Cruz se svěřuje se svým častým nacvičováním hereckých rolí před zrcadlem.

Tato scéna nám snadno připomene mýtus o Narcisovi, který hleděl často do vodní hladiny, až se zamiloval do svého odrazu. Zde se rodí dvojník:

Cuántas veces en casa, delante de un gran espejo con marco dorado que hay en el cuarto de estar, repetía yo tal o cual pasaje de la obra... Bueno, yo sé, lo sé como todo el mundo, que técnicamente no es aconsejable practicar delante del espejo; pero sé también que la mayoría de los actores lo hacemos, y yo, desde luego, lo he hecho siempre para fijar las actitudes y los gestos del personaje. Ahora lo hacía también... con escasos resultados. Había algo fundamental que no acababa de dominar, que se me escapaba.⁹⁹

Kolikrát jsem si doma před velkým zrcadlem se zlatým rámem, které je v obývacím pokoji, opakoval tu či onu pasáž z díla... No dobře, já vím, vím, stejně jako všichni, že technicky se nedoporučuje nacvičovat před zrcadlem. Ale taky vím, že většina herců to dělá a já jsem to dělal vždycky, abych zachytil postoje a gesta dané postavy. Teď jsem to dělal taky...s nedostatečnými výsledky. Bylo tu něco zásadního, co jsem nedovedl ovládnout, něco, co mi unikalo.

V případě Miguela Cruze je mýtus o Narcisovi narušen jistou nedostižností či nemožností dosáhnout toho, co herec v zrcadle hledá. Možná již v tomto bodě začíná proces ztráty vlastní identity, když Miguelovi stále něco uniká, něco, co nemůže ovládnout. I v závěrečné scéně se objevuje zrcadlo, do kterého Miguel při telefonickém hovoru s Dorem Echeverriou hledí:

[...] noté una opresión en el pecho, como si me faltara el aliento, como si me doliera al respirar, y miré hacia el espejo y advertí que entre aquella imagen y yo se había roto la relación natural, como si fuéramos independientes [...] ¹⁰⁰

[...] pocítil jsem tlak v hrudníku, jako by se mi nedostávalo vzduchu, jako by mě bolelo dýchat, a podíval jsem se do zrcadla a všiml jsem si, že mezi tím odrazem a mnou se narušil přirozený vztah, jako kdybychom byli na sobě nezávislí [...]

⁹⁹ Doménech, Ricardo. *El espado escarlata*, cit. d., s. 103-104.

¹⁰⁰ *Ibid*, s. 110-111.

Tato scéna skrze motiv zrcadla demonstruje finální rozštěpení Miguelovy osobnosti, přirozený vztah mezi zrcadlem a jím se tříští, jako by to byly nezávislé subjekty. Motiv zrcadla je předzvěstí úplné proměny hlavní postavy.

V povídce „Dvojník“ Segunda Serrana Poncelly se objevuje zrcadlo hned v první větě a určuje tak ráz celého příběhu, jelikož podobnou myšlenkou i končí. Hrdina totiž přemýšlí nad svým vzhledem, pozoruje sám sebe a připadá si každým dnem starší:

Todas las mañanas, al afeitarme, me examino en el espejo para encontrarme un poco más viejo que el día anterior; no sé bien, una hebra, un diminuto tejido desesperado que cruje, un pelo ayer oscuro y hoy canoso.¹⁰¹

Každé ráno se přiholení prohlížím v zrcadle, abych zjistil, že jsem zase starší než předchozího dne; nevím přesně, žíla, malinká zoufalá tkáň co vrže, vlas, co byl včera tmavý a dnes je šedivý.

Hrdina si prohlíží svůj nos, své tváře, přemýšlí o své lebce, která se rýsuje pod kůží. Snad i zde, stejně jako u předchozí povídky, můžeme dát každodenní počínání hlavní postavy do kontextu s mýtem o Narcisovi. Otokar Fischer cituje Henricha von Kleista, který vypravuje příběh o mladíkovi, jenž viděl sochu chlapce, vyndávajícího si třísku z paty. Když se suší po koupeli a uvidí se v zrcadle, připadá mu, že ta socha je vlastně on a vysvětluje toto své přesvědčení Kleistovi, aby ho přesvědčil:

„Od onoho dne, takřka od onoho okamžiku dala se s mladým mužem nepochopitelná změna. Navykal si po celé dny stát před zrcadlem; a kouzlo po kouzlu ho opouštělo. Zdálo se, že jakási neviditelná a nepochopitelná moc tísni volnou hru jeho gest, a když minul rok, nebylo na něm ani stopy po líbeznosti, jíž se jindy kochávaly zraky jeho obdivovatelů.“¹⁰²

Vidíme z mnohých příběhu a legend, že přehnané pozorování sebe sama v zrcadle mění osobnost pozorovaného a v případě dvojníkovského tématu mívá fatální důsledky.

Odcizení identity jedné z postav bývá v povídkách reprezentováno různými symbolickými objekty, které jsou postavě vzaty, což ve čtenáři vyvolává dojem, že se dvojník snaží hrdinovi ukrást jeho vlastní život, anebo ho v jeho životní roli nahradit.

Scéna, kdy si dvojník přisvojí postel hlavního hrdiny, se opakuje jako jeden z klasických rysů příběhů o dvojníkovi. Tak je tomu i v povídce „Dvojník“:

¹⁰¹ Serrano Poncela, Segundo. *Los Huéspedes*, cit. d., s. 91.

¹⁰² Fischer, Otokar. *Duše, slovo, svět*, cit. d., s. 71.

Allí estaba. Oí su respiración y obtuve, de este modo, la constatación de su presencia en las tinieblas. Estaba en mi cuarto, acostado en mi cama, durmiendo tranquilamente.¹⁰³

Byl tam. Slyšel jsem jeho dech, a tudíž jsem si ověřil jeho temnou přítomnost. Byl v mém pokoji, ležel v mé posteli a klidně spal.

Právě proto, že postel má každý svou a tráví v ní každou noc, se tento objekt stává velice osobním. Když postavě někdo zabere lůžko, je to, jako by mu chtěl ukrást střechu nad hlavou, bydlení a potažmo žití. Další objekty, tvořící běžný lidský život, odevzdává hrdina ve prospěch svého dvojníka:

Mi otro yo se vino a vivir conmigo, a mi casa, en mi compañía, como si efectivamente fuéramos hermanos. Y todo lo que era mío, todo lo que era de mi propiedad, pasó a ser suyo: mis muebles, mis libros, mis ropas, mis alhajas, mi dinero...¹⁰⁴

Mé druhé já se mnou přišlo žít, ke mně domů, do mé společnosti, jako bychom byli opravdoví bratři. Všechno, co bývalo moje, všechno co jsem vlastnil, začalo být i jeho: můj nábytek, moje knihy, moje oblečení, moje šperky, moje peníze...

Kromě společného bydlení a sdílení nábytku, knih, oblečení, šperků, peněz, si chce dvojník přivlastnit i dívku Reginu, do které se také zamiloval. Nakonec si uzme hrdinovo svatební lože, potažmo i Reginu. Když otevře společnou místnost, uvidí svého bratra, který jeho milovanou Reginu zavraždil, čímž si ji přivlastnil napořád.

Velice podobná scéna se objevuje i v Dostojevského Dvojníkově, kdy sám protagonista pan Holatkin navrhne svému dvojníkovi v dobré víře, aby se k němu nastěhoval:

„Víš ty co, Jašo,” pokračoval pan Holatkin roztřeseným, zjhlým hlasem, „ubytuj se u mne, Jašo, ubytuj se tu na čas nebo navždycky. Však se shodnem. Copak ti to udělá? Jen se netrap a nereptej na to, že jsme teď spolu v takové divné situaci: reptání je hřích. Za to může příroda! A matka příroda je štedrá, milý Jašo! Říkám ti to z lásky, z bratrské lásky k tobě. Však my spolu budem kout pikle a strojit léčky, my jim všem vytřem zrak.“¹⁰⁵

V této scéně pan Holatkin nabízí Jašovi bydlení po společně stráveném večeru plném jídla a alkoholu. Dvojník se chová velice roztomile, familiérně, pokorně a podřízeně. Stejně jako v povídce Miguela Sawy se protagonista rozhodne pohostinně přivítat dvojníka ve svém životě, což se mu později vymstí. Komentují také štedrost matky přírody, která si z nich obou

¹⁰³ Serrano Poncela, Segundo. *Los Huéspedes*, cit. d., s. 94.

¹⁰⁴ Sawa, Miguel. *Historias de locos*, cit. d., s. 66.

¹⁰⁵ Dostojevskij, Fedor Michajlovič. *Dvojník a jiné povídky*, cit. d., s. 209.

udělala legraci. V obou dílech se hovoří o bratrské lásce, která je spojuje. V Dostojevského díle reaguje dvojník na nabídku velice pokorně a poníženě, je odhodlán si lehnout na podlahu, kde se také měkce spí. S tím pan Holatkin nemůže souhlasit a nechá uložit svého dvojníka do své vlastní postele. Tímto gestem, jako by mu dvojník začal pomalu přebírat identitu.

Prostředky podporující podivnost

V kapitole o tísnivém pocitu jsme si ukázali, jaká témata jsou obecně skličující, přičemž jsme vycházeli z Freudovy definice tísnivého. Došli jsme k závěru, že v literatuře toto pravidlo selhává: často na nás podivně působí v textu něco, co by nás v reálném životě nijak nepřekvapilo, a naopak.

Nyní se zaměříme na narativní postup, který by mohl ovlivňovat čtenářův dojem z povídky. Ve dvacátém století se literární věda zaměřuje na osobu čtenáře, který je nedílnou součástí celého literárního procesu a svým myšlením a představami literární dílo dotváří: „To, čemu se dnes říká recepční teorie, není zdaleka tak jednolitě, jak by se mohlo zdát. Různé odnože recepční teorie se vyznačují základní dualitou: zabírají se jak recepcí literárního textu, tak jeho účinkem na potencionálního čtenáře.“¹⁰⁶

Právě účinek na čtenáře, tedy jeho tísnivý pocit je to, čím se zabýváme. Wolfgang Iser recepční teorii rozvíjí a zavádí svůj vlastní pojem: „Zatímco se estetika recepce zabývá skutečnými čtenáři, jejichž reakce ukazují na určitou historicky podmíněnou literární zkušenost, moje vlastní teorie estetického účinku se zaměřuje na to, jaký dopad má literární text na své implikované čtenáře a jakým způsobem vyvolává reakci. Teorie estetického účinku má kořeny v textu; estetika recepce vychází z historie čtenářského úsudku. První proud je tedy svou podstatou systematický, druhý historický – a oba tyto spřízněné proudy dohromady utvářejí recepční teorii.“¹⁰⁷

Podle Iserova výkladu nás zajímá teorie estetického účinku, která zkoumá, jaký dojem dílo vyvolává a jak takového účinku dosahuje. Od zkoumání morálního ponaučení, přes autorovu intenci se historickým postupem dostáváme až ke čtenáři samotnému.

Otázkou zůstává, do jaké míry je schopen autor čtenářův dojem ovlivnit: „Pokud vyjdeme z toho, že literární text něco dělá se svým čtenářem, vyvstanou před námi tři počáteční problémy. Za prvé, cokoli se se čtenářem stane, je způsobeno tím, že literární text je svou povahou událostí, tj. případem bez reference, a vyrovnávat se s ním a reagovat na něj je tedy možné pouze skrze zpracování textu. Za druhé: do jaké míry předurčují struktury literárního textu čtenářovo zpracování a kolik má v tomto ohledu čtenář prostoru?“¹⁰⁸

¹⁰⁶ Iser, Wolfgang. *Jak se dělá teorie*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009, s. 73.

¹⁰⁷ *Ibid*, s. 74.

¹⁰⁸ *Ibid*, s. 77.

Pokud jsou čtení a čtenářovy pocity událostmi, pak by možná měl existovat i návod, jak knihu číst: v jakém prostředí, při jakém počasí, při jaké čtenářově náladě. Pak by autor dosáhl kýženého výsledku s větší pravděpodobností. On se ale, v rámci dnešních konvencí, musí spolehnout pouze na vypravěčské postupy, které ve čtenáři vyvolají zamýšlené pocity.

Nyní se zaměříme na narativní postup, který by mohl ovlivňovat čtenářův dojem z povídky. Otázkou je, jakým způsobem působí na čtenáře použití první a třetí gramatické osoby ve vyprávění, tedy *ich-formy* a *er-formy*: „Z dějin literatury známe případy, kdy se autoři dlouho rozhodovali, komu vlastně svěří vyprávění – zda vypravěči v první osobě, nebo vypravěči vševědoucímu. Každá z obou možností totiž nabízela zcela jiné významové pravomoci a zakládala kvalitativně zcela jiný fikční svět.“¹⁰⁹

V průběhu literárních dějin se užití první a třetí gramatické osoby proměňuje. V antickém světě se vyprávění v první osobě při faktické nebo mimetické reprezentaci neužívá, je vyhrazeno hlavně nespolehlivým apologiím. Tak je tomu v případě Flavia Josepha, jehož *Život* se s jeho historickými spisy příliš neshoduje a bývá považován za jeho nejméně důvěryhodný spis¹¹⁰. Již zde vidíme jasný záměr vypravěče a hlavní rys užití první osoby: jeho cílem bylo vyvolat ve čtenáři sympatie a důvěryhodnost. Používal první osobu, aby o tom, co tvrdí, přesvědčil své čtenáře, aby mu uvěřili.

Jak jsme již nastínili, osobou čtenáře se literární věda začíná více zaobírat až ve dvacátém století: „Přibližně ve stejné době jako Kätte Friedemannová zvažuje podobu vypravěče narativního textu, anglický kritik a esejista Percy Lubbock, a to především jako problém vztahu čtenáře k autorovi (*The Craft of Fiction*; *Fikce jako řemeslo*, 1921). Použití dvou základních forem vyprávění (subjektivizovaný vypravěč x objektivní vypravěč nebo vypravěč v první gramatické osobě x vypravěč ve třetí gramatické osobě) zakládá podle Lubbocka dvojí postoj čtenáře.“¹¹¹

Zároveň je třeba si uvědomit, že existují další různé podkategorie určující ráz první a třetí osoby, přičemž Lubbock poukazuje na vzrůstající míru dramatizace příběhu v případě, je-li vypravěč jednou z postav příběhu.¹¹²

I naše povídky můžeme rozdělit podle hlediska vyprávění na ty vyprávěné v první osobě a ve třetí osobě. Povídky, ve kterých je vypravěč zároveň hlavní postavou, jsou „Mé druhé já“ od

¹⁰⁹ Kubíček, Tomáš. *Vypravěč*. Brno: Host, 2007, s. 17.

¹¹⁰ Scholes, Robert; Kellogg, Robert. *Povaha vyprávění*. Brno: Host, 2002, s. 239.

¹¹¹ Kubíček, Tomáš. *Vypravěč*, cit. d., s. 26.

¹¹² *Ibid*, s. 26.

Miguela Sawy, „Dvojník“ od Segunda S. Poncelly, „Gualta“ od Javiera Mariase a „Doro Echeverría“ od Ricarda Doménecha. Zde se jedná o vyprávění v první osobě jako očitě svědectví: „Faktický a fikční pól má rovněž vyprávění očitého svědka, které se zaměřuje spíše ven než dovnitř. Tento druh očitého svědectví byl oblíbeným prostředkem narativních satiriků a utopistů od Lúkiána až po Swifta a Butlera. Čím byl příběh fantastičtější, tím více žádoucí byla empirická aura obklopující očitého svědka.“¹¹³

V těchto vybraných povídkách se setkáváme s vyprávěcím modelem „já jako protagonista“, který se podle Jeana Pouillona a jeho teorie zakládá na diferenciačním systému vypravěče jako hlediska, které je založené v tomto případě na vědění vypravěče o vnitřním světě postavy¹¹⁴. Druhou stranou mince je jeho omezené vnímání světa – není schopen vidět za roh a podívat se na dění seshora.

Při vyprávění z pohledu protagonisty se dostáváme k zásadní otázce a to je spolehlivost vypravěče. Ve dvacátém století a později se v rámci literárních experimentů objevuje nespolehlivé a lživé svědectví či například příběh vyprávěný z pohledu více postav. Zde čtenář obvykle sedne vypravěči na lep a díky důvěryhodnosti vyprávění protagonistou a priori považuje jeho verzi příběhu za platnou. Když se poté dostane k jiné verzi, vyprávěné též z pohledu postavy, musí svůj postulát pozměnit a jeho důvěřivost je narušena. Klademe si tedy otázku, do jaké míry je vyprávění protagonistou spolehlivé: „Zdá se nám, že bude třeba rozlišit dva základní druhy nespolehlivosti. Tu první můžeme najít na rovině příběhu: zahrnuje vztah vypravěče ke způsobu vyprávění příběhu, jako předmětu tohoto vyprávění. Taková nespolehlivost může být vystavěna už typem vypravěče. Na této rovině se setkáváme s různými vypravěči, kteří různou měrou subjektivizují svá vyprávění.“¹¹⁵

I taková nespolehlivost může být místem nedourčenosti či intelektuální mezerou, kterou se čtenář snaží vyplnit.

Je obecně známým faktem, který již byl zde vysvětlený, že vyprávění z hlediska protagonisty v literatuře jako takové bývá literárním nástrojem vedoucím k větší autentičnosti a k získání čtenářovy důvěry. Vždyť je tolik literatury pro dospívající psané z pohledu protagonisty, a to právě proto, aby se čtenář ve svém citlivém vývojovém období měl na koho spolehnout, aby s postavou soucítil a měl dojem, že je jejich vztah důvěrnější.

Tzvetan Todorov hovoří o fantastické literatuře a jejích vyprávěcích modech. Nejprve vysvětluje, že v zázračné literatuře, pod kterou si představíme zcela smyšlené světy, které

¹¹³ Scholes, Robert; Kellogg, Robert. *Povaha vyprávění*, cit. d., s. 252.

¹¹⁴ Kubíček, Tomáš. *Vypravěč*, cit. d., s. 48.

¹¹⁵ *Ibid*, s. 113.

nemají zhora nic společného s realitou, se zřídka objevuje vyprávění v první osobě. Je to proto, že ji nepotřebují a jejich svět nesmí vzbuzovat žádné pochybnosti. Čtenář, který vstoupí do světa zázračné literatury, musí přistoupit na nepsanou dohodu s vypravěčem: takový je svět, který ti předkládám a pokud na jeho pravidla nepřistoupíš, nebude mít vyprávění na tebe žádný efekt. Je irrelevantní uvažovat při čtení *Pána prstenů* od J.R.R. Tolkienu o tom, zda se jedná o realitu či se vyprávěné události skutečně staly. Jako zkušený čtenář jsme si od počátku vědomi, že jsou veškeré okolnosti vyfabulované a čtenář nemá za úkol přemýšlet o reálné existenci elfů a trollů.

V protikladu k zázračné literatuře je povinností a podmínkou vytvářet při čtení fantastické literatury ve čtenáři pochybnost: „Fantastično nás staví před dilema: věřit, či nevěřit? Zázračno toto nemožné spojení uskutečňuje, navrhuje čtenáři věřit, aniž by věřil doopravdy. Za druhé – a toto je spjato se samotnou definicí fantastična – první osoba vypravěče je osobou, která nejnadhěji umožňuje čtenáři ztotožnit se s postavou, poněvadž, jak víme, zájmeno „já“ patří všem.“¹¹⁶

Zde se moje přesvědčení radikálně odlišuje od tvrzení Tzvetana Todorova. Ten se domnívá, že protagonistovo vyprávění dosahuje ve fantastické literatuře stejné autentičnosti jako v jakékoli jiné literatuře. Domnívá se, že zájmeno „já“ patří všem, a tak se čtenář ztotožňuje s vypravěčem a důvěřuje mu. Ale co když právě fantastická literatura, ve které je danou podmínkou pochybování čtenáře nad skutečností vypravování, přistupuje k vyprávěči-protagonistovi odlišně?

Dle mého názoru se v případě fantastických událostí čtenář musí ptát, zda protagonista vnímá realitu takovou, jaká je, a zdá není on sám právě nespolehlivým vypravěčem. Tím je například Goliadkin, jelikož svým vlastním jednáním je nám jasné, že není v pořádku a vnímá realitu jinak, než jaká je – deformovaná „optika normality“. Tímto způsobem se za nespolehlivé označují i další vypravěči, u nichž byla diagnostikována nějaká psychická úchylka či vědomostní nedostatečnost.¹¹⁷

Tzvetan Todorov se domnívá, že je důraz kladen na fakt, že jde více o diskurz postavy než o diskurz autora: slova jsou nespolehlivá a můžeme předpokládat, že všechny tyto postavy jsou blázni; nicméně to, že nejsou uvedeny diskurzem odlišným od diskurzu vypravěče, jim ještě

¹¹⁶ Todorov, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum, 2010, s. 73.

¹¹⁷ Kubiček, Tomáš. *Vypravěč*, cit. d., s. 116.

uděluje paradoxní důvěryhodnost.¹¹⁸

Já si dovolím s Todorovem nesouhlasit a tvrdit, že paradoxní důvěryhodnosti není dosaženo kvůli neustálému vypravěčovu pochybování. Zde se znovu dostáváme k Freudovi a tísnivému pocitu, který číší z tématu dvojníka. Téma dvojníka si totiž čtenář až příliš spojuje s pocitem rozdvojenosti, které má silné konotace s onemocněním schizofrenií. Domnívám se, že právě apriorní předpoklad psychické narušenosti vypravěče-protagonisty nás svádí jeho vyprávění nedůvěřovat a spoléhat se spíše na vlastní racionalitu. A samozřejmě, pokud vypravěči nevěříme a nepřistoupíme na jeho nepsanou dohodu – tedy vnímat jeho příběh jako pravdivý – nemůžeme nikdy docílit tísnivého pocitu a podivného účinku při čtení. Domnívám se tedy, že autentičnost je jednou z podmínek podivného pocitu a právě vyprávěcí technika je silným nástrojem při vytváření autentického vyprávěcího prostředí.

Mou domněnku podporuje i fakt, že v případě vyprávění protagonistou se nás snaží vypravěč různými způsoby přesvědčit o své mentální bdělosti a racionální povaze. Často se tak objevují povolání protagonistů, které v nás vyvolávají pocit rozumnosti a věcného způsobu uvažování postavy, v rámci kterého neexistuje povolení uzdy fantazii.

Samozřejmě však musíme dojít k závěru, že toto tvrzení se může jen těžko objektivně empiricky dokázat. Jednou z možností by byl výzkum, i zde se však setkáváme s odlišnostmi mezi subjektivním vnímáním různých čtenářů. Proto můžeme toto stanovisko podporovat pouze teoretickými důkazy, jako je právě přirozený předpoklad schizofrenického vypravěče, když vysvětluje moment autoskopie.

To je důvod, proč se v povídkách psaných z pohledu protagonisty ukotvuje různými informacemi jeho racionální smýšlení. To si můžeme ukázat na několika příkladech vybraných pouze z povídek vyprávěných protagonistou.

V povídce „Doro Echeverría“ je dán důraz na klidnou povahu protagonisty: když se dozví o herci, který ho imituje a je mu na chlup podobný, nezpanikaří a nijak vzniklou situaci dál neřeší. Naopak upozorňuje, že mu nová informace nijak nezkazila jeho dobrou náladu. Tato věta je vodítkem pro čtenáře. Vypravěč upozorňuje na fakt, že není psychicky labilní, ba naopak. Při hlubším zamyšlení můžeme dokonce dojít k závěru, že to není přirozená reakce – tou by byla zvědavost a snaha zjistit o napodobiteli něco bližšího. Setkáváme se tedy až s nepřirozenou racionalitou a chladnou myslí. Tento charakterový rys protagonisty má za úkol vnést do příběhu více autentičnosti a přimět čtenáře vypravěči důvěřovat.

¹¹⁸ Todorov, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*, cit. d., s. 75.

Dále protagonista upozorňuje, že na případ s Dorem Echeverriou po několika hodinách zapomněl – jedná se o vsuvku se stejným cílem. O několik stránek dál, když atmosféra zhoustne a děj nabere na obrátkách, se hlavní hrdina s chladnou hlavou rozhodne, že nejlepší bude na celou událost zapomenout a přestat se o Dora Echeverriú zajímat. Domnívám se, že taková reakce by v reálném světě vyžadovala velkou sebekázeň a flegmatickou povahu. Hlavní postava povídky „Gualta“ hned v úvodu dává důraz na vysokou funkci, kterou zastává ve své profesi, přičemž se může honosit velkou odpovědností. To je jeden z příkladů, kdy zaměstnání vystihuje racionální povahu postavy. Jednou z možností je použití profese zeměměřiče pro hlavní postavu, jako vystižení rozumné podstaty člověka, který poté prožívá podivné události. Postava zeměměřiče se objevuje v Caldersově povídce „La ratlla i el desig“ (Papřsek a přání) a samozřejmě v Kafkově *Zámku*. Maurice Blanchot vystihuje Kafkovu postavu zeměměřiče takto: „Od začátku je nám tento tvrdohlavě neoblomný hrdina popisován jako někdo, kdo se navždy vzdal svého světa, rodné země, života se ženou a dětmi. Od začátku je tedy mimo spásu, patří k exilu, k místu, kde nejenže není doma, ale kde je vně sebe sama, v samotném vnějšku, v oblasti naprosto zbavené intimity, kde se zdá, že jsou bytosti nepřítomné, a kde se všechno, co si člověk myslí, že uchopil, vytrácí.“¹¹⁹

V tomto románu se střetává racionální přístup K. s nelogickým byrokratickým systémem, který protagonistovi nedovoluje dostat se na zámek a provést práci, kvůli které přijel. Naproti tomu se v Caldersově povídce dostává postava do konfliktu s událostí nadpřirozenou a nepochopitelnou z hlediska reality. Postavu zeměměřiče jako protiklad k fantastičnu používá i Leopoldo Lugones ve své povídce „El hombre muerto“ (Mrtvý muž). Povídka pojednává o člověku, který již měl zemřít, ale kterému okolí jeho smrt nevěří, kvůli čemuž on nemůže odpočívat v pokoji. Všichni ho mají za blázna, včetně vypravěče, který je zeměměřičem a vypráví v ich-formě. Mrtvý jim vysvětluje svůj příběh a také to, že potřebuje někoho, kdo by uvěřil, že je mrtvý. Znovu, jako každou noc, si v rubáši lehne na zem, kolem sebe položí čtyři svíčky a v tom momentu se mu podaří dosáhnout svého: dva pracovníci, kteří ho uvidí, uvěří, že je mrtvý.¹²⁰

Jak je vidno, typicky racionální povolání je často využíváno jako důkaz mentální střízlivosti postavy. Stejně tak staví Javier Marías svého protagonistu v povídce „Gualta“ na vysokou pracovní pozici, ve které má velkou zodpovědnost, aby tak poukázal na důvěryhodnost našeho hrdiny.

¹¹⁹ Blanchot, Maurice. *Literární prostor*. Překlad Marie Kohoutová, Michal Pacvoň. Praha: Herrmann & synové, 1999, s. 95.

¹²⁰ Lugones, Leopoldo. *Cuentos fantásticos*. Madrid: Clásicos Castalia, 1988, s. 184-186.

V úvodu povídky “Mé druhé já” se vypravěč-protagonista prezentuje jako někdo, kdo nepodléhá bludům:

Yo no soy un tipo vulgar, yo no soy un cualquiera, yo tengo personalidad propia, y sin embargo...¹²¹

Nejsem žádný prostáček, nejsem jen tak někdo, mám vlastní osobnost, nicméně...

Tímto přímým způsobem se nás vypravěč snaží přesvědčit o vlastní osobnosti, kterou nemůže cokoli ovlivnit, a zároveň o vysoké úrovni své intelektuální vyspělosti.

Domnívám se, že tyto nástroje upevňující čtenářovu představu o racionalitě protagonisty vypovídají o nutnosti učinit příběh autentičtější a důvěryhodnějším, jelikož právě tyto kvality vyprávěním z hlediska hlavní postavy nezaručuje. Podobné události subjektivně popisované očitým svědkem obviňují jeho samého z psychické nevyrovnanosti, či dokonce mentálního onemocnění. To, dle mého názoru, platí pro fantastickou literaturu obecně, avšak v případě tématu dvojníka je čtenářova vize konkrétnější. Dvojnictví vyvolává ve čtenářově mysli představy o schizofrenii, které z protagonisty dělají vypravěče nespolehlivého.

Další dvě povídky, tedy ta o univerzitním profesorovi Anastasio Selbstovi a o Johnu Dewberry, nejsou napsány z pohledu protagonisty.

Povídka „John Dewberry narozen v Londýně 22.2.1927 a John Dewberry narozen v Londýně 22.2.1927” je vyprávěna vševědoucím vypravěčem v er-formě. Při vyprávění ve třetí osobě je zdůrazněna nepřítomnost zprostředkovávajícího subjektu. Čtenář není v takovém případě rušen nikým, „kdo by vykládal, zdůrazňoval přemístěním světla, nabízel významový klíč“.¹²² Franz Stanzel nazývá tento způsob vyprávění personální vyprávěcí situací, kdy vypravěč ustupuje za postavy a čtenář si ani neuvědomuje jeho přítomnost¹²³. Tento vyprávěcí způsob má jednu velkou výhodu, tou je předpokládaná analogie mezi romanopiscem jakožto tvůrcem a Tvůrcem vesmíru, vševědoucím Bohem. Tato analogie je do jisté míry zjevně platná, což jí umožnilo udržet si postavení termínu „vševědoucnost“¹²⁴. Příběh vypráví někdo, kdo stojí nad příběhem a pozoruje události, jako když dítě shlíží do domečku pro panenky. Utváří tak paralelu příběh-vypravěč a svět-Bůh. Z podstaty věci se domnívám, že právě toto autoritativní postavení vypravěče je zárukou jeho pravdomluvnosti a čtenář tak očekává, že ho nebude obelhávat. Očekává, že vypravěč bude objektivně popisovat události odehrávající se v rámci

¹²¹ Sawa, Miguel. *Historias de locos*, cit. d., s. 63.

¹²² Kubíček, Tomáš. *Vypravěč*, cit. d., s. 26.

¹²³ *Ibid*, s. 113.

¹²⁴ Scholes, Robert; Kellogg, Robert. *Povaha vyprávění*, cit. d., s. 266.

příběhu. Tak se tvoří pakt důvěry mezi vypravěčem a čtenářem.

Zároveň počítáme s předpokladem, že vševědoucí vypravěč skutečně ví všechno a je schopen nám svěřit emocionální rozpoložení různých postav. V případě psychického onemocnění postavy jako čtenáři předpokládáme, že by nám omniscientní vypravěč tuto důležitou informaci nezatajoval.

V případě povídky „Rečník a blázen“ se setkáváme s vyprávěním auktoriálním. Vypravěč sice není žádnou z postav, ale svými komentáři se vměšuje do vyprávění, staví sám sebe na hranici světa reálného a vyprávěného. Nabízí čtenáři svůj vlastní názor. Na jednu stranu zná přesný důvod činů Anastasia Selbsta, na druhou stranu říká, že tyto důvody nepochopí nikdo, kdo se řídí morálními a etickými pravidly. Dodává, že pozorovateli, který by měl možnost být celému příběhu přítomen, by nezbývalo než dopřát Selbstovi potlesku za jeho výstup. Poté vypravěč couvne a tvrdí, že se však v žádném případě nesnaží hájit kriminální čin, který Selbst provedl, avšak že je nutno uznat, že se okolnosti jeho jednání liší od většiny běžných zločinů. Tímto způsobem vypravěč zasahuje do příběhu a hodnotí hrdinovy činy, což ovlivňuje ráz celého příběhu. Na závěr dodává, že on, vypravěč, byl přítomen u soudního přelíčení, kde se hodnotil daný zločin. Vysvětluje, že měl možnost svědčit a že se domnívá, že skutečným důvodem k zločinu byla snaha o zachování své veřejné identity. Nutnou podmínkou k dosažení tohoto cíle bylo ovládnutí osobnosti herečky, kterou nelítostně zavraždil.

Smíchová kultura a komično

V této kapitole se zaměříme na povídku „Mé druhé já“ napsanou Miguelem Sawou. V ní se totiž objevují komické motivy a scény, které bychom mohli zařadit do kontextu smíchové nebo karnevalové kultury, kterou se zabývá Michail Bachtin v práci *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*: „Smíchové východisko organizující karnevalové obřady je osvobozuje od jakéhokoli náboženského a církevního dogmatismu, od mysticismu a od přípravy na budoucí blaženost; jsou zcela prosty magického a modlitbového charakteru (nic si nevynucují a o nic neprosí).“¹²⁵ Smíchová kultura se tedy oprostuje od všech problémů, veškerých hierarchických dogmat či pravidel. Ve scéně karnevalové povahy se setkává vypravěč se svým dvojníkem ve stavu opilosti, kdy si vyměňují na ulici výpovědi, které by rozhodně nebyly v souladu s etiketou. Chovají se k sobě hrubě, sprostě a zároveň velice familiérně. Úvod do karnevalové scény je jistým druhem katarze a osvobození. Stejně jako karnevalové obřady se osvobozují od náboženského dogmatismu, tak i úvodní autoskopická scéna poskytuje očištění a osvobození od dogmat společnosti. Pravidla jdou v tu chvíli stranou a to jak pravidla fyzikální – tedy logické pravidlo, že nemůže na světě existovat člověk identický s osobou další – tak také pravidla společenská, tedy normy chování. Tento výjev se oprostuje od veškerých norem a stejně jako během karnevalu převrací celý svět i s jeho pravidly vzhůru nohama. S postavami se setkáváme tímto komickým způsobem:

Iba yo una noche, ya de retirada, camino de mi casa, y al doblar la esquina de la calle de Peligros me di de manos a bocas con él.

-¡Animal!

-¡Bárbaro!

-¿Pero dónde lleva usted los ojos?¹²⁶

Vracel jsem se jednou v noci domů, a když jsem zahnul do Nebezpečné ulice, narazil jsem do něj:

„Zvíře!“

„Barbare!“

„Dívejte se na cestu!“

¹²⁵ Bachtin, Michail Michajlovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon, 1975, s. 9.

¹²⁶ Sawa, Miguel. *Historias de locos*, cit. d., s. 65.

Aniž by se postavy této povídky stihly představit, okamžitě se maže veškeré hierarchické dělení mezi nimi. Na místo slušného vychování a omluv nastupují nadávky a výkřiky:

- ¡Pero esa cara es la mía!
- ¡Pero usted es tan feo como yo!
- ¡Caballero!
- ¡Señor mío!
- ¡Debo advertirle que a usted que sólo en Carnaval está permitido disfrazarse!
- ¡El que va disfrazado es usted!¹²⁷

„Ale tenhle obličej je přeci můj!“
„Vy jste ale úplně stejně šeredný jako já!“
„Panáčku!“
„Můj pane!“
„Musím vás upozornit, že pouze během Karnevalu je povoleno se za někoho převlékat!“
„Ale ten převlečený jste přeci vy!“

V rámci dané scény je komičnost umocněná vzájemným vykáním obou postav, které si uštěďrují nadávky a urážejí se. Dokonce je fenomén karnevalu i v tomto dialogu zmíněn: pouze během karnevalu je povoleno se převlékat. Oba muži reagují na situaci s velkou mírou nadsázky, která poté přeroste v přátelství. Rozhodnou se celou situaci vyřešit smíchem: „Vytváří se volný familiární kontakt, který nezná žádné distance mezi lidmi.“¹²⁸

- La borrachera nos dio por reír.
- ¡Ja, ja! ¡Caso más gracioso!
 - ¡Pero si somos absolutamente iguales!
 - ¡Una broma de mamá Naturaleza!
 - ¡Una broma del papá Destino!¹²⁹

Díky alkoholu jsme se hodně nasmáli.
„Ha, ha! To je ale vtipné!“
„Vždyť jsme úplně stejní!“

¹²⁷ Sawa, Miguel. *Historias de locos*, cit. d., s. 65.

¹²⁸ Bachtin, Michail Michajlovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, cit. d., s. 17.

¹²⁹ Sawa, Miguel. *Historias de locos*, cit. d., s. 66.

„Vtip matky Přírody!“

„Vtip otce Osudu!“

Oba účastníci překvapivého setkání se společně opijí a to je sblíží ještě více. Vždyť alkohol a obžerství jsou typickou součástí karnevalové kultury. Jejich karnevalový smích se rozvíjí skrze jejich další rozhovory, v nichž si sami uvědomují absurditu situace a nazývají ji vtipem matky přírody. „Karnevalový smích je za prvé všelidový (všelidovost, jak jsme již uvedli, patří k samé podstatě karnevalu), smějí se všichni, je to „smích světa“; za druhé je univerzální, míří na všechno a na všechny (včetně samých účastníků karnevalu), celý svět se jeví jako směšný, pojímá a postihuje se v svém smíchovém aspektu, ve své veselí relativnosti; a konečně je ten smích ambivalentní: veselý, radostný a zároveň výsměšný, odmítá a utvrzuje, pohřbívá a obrozuje.“¹³⁰ Přesně takový je i smích objevující se v interakci dvou identických mužů. Je veselý a zároveň výsměšný, aniž by měl kdokoli právo se urazit, vždyť na oba dva platí veškerá kritika úplně stejným dílem. Jsou identičtí, a tak si nemohou nic vyčítat. Tato radostná dvojnická interakce otevírá děj povídky a počíná vztah dvou identických mužů za veselých podmínek.

Jak ale takový příběh může pokračovat? Pod povrchem groteskního výstupu může čtenář tušit cosi zlověstného. Jak jsme již měli možnost pochopit z četných příkladů, není možné, aby na světě žili dva stejní lidé. Možná i samotný smích může na čtenáře působit apriori děsivě: stačí si uvědomit, kolik děsivých příběhů se odehrává na pozadí cirkusu či lunaparku – místa typického pro hlasitý smích bez zábran. A právě toto prostředí se objevuje i v povídce „Bud’ já anebo on“ od Pere Calderse. Dvojnici se poprvé setkají ve frontě na atrakci v lunaparku. Veselé a radostné prostředí umocňuje osudnou vážnou událost. Jejich kontrast poté vytváří ještě větší napětí a může ve čtenáři vyvolávat až děsivé konotace, pokud má dostatečnou čtenářskou či diváckou zkušenost.

Karnevalová kultura, jak již bylo zmíněno, je typická také svými maskami: kdokoli může v průběhu karnevalu změnit svou identitu, nasadit si masku, být vnímán jinak, přetvařovat se. Možná právě smích je určitou cestou, jak zakrýt vážnější téma či kritickou situaci.

Docházíme k závěru, že i komično a smíchová či karnevalová kultura mohou vyvolávat ve čtenáři tísnivý pocit, jelikož očekává zvrát a narušení radostných situací či rovnou tuší vážnější okolnosti pod maskou smíchu a opilství.

¹³⁰ Bachtin, Michail Michajlovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, cit. d., s. 14.

Závěr

Diplomová práce s názvem *Doppelgänger ve španělské povídkové tvorbě* měla za cíl zkoumat španělské povídky napsané a vydané ve 20. století. Soustředila se především proměny tématu v čase, změny ve vyprávěcích postupech a účinek, jaký na čtenáře tyto povídky mají.

Nejprve jsme zkoumali počátky tohoto tématu v pohanských mytologiích, především v germánské kultuře. Zjistili jsme, že v různých odlišných kulturách - například řecké, egyptské i křesťanské - se dvojník nějakým způsobem objevuje. Rozkvět tématu dvojníka spadá do období romantismu, kdy umělci věřili ve svou vlastní originalitu. Možnost existence jejich vlastního dvojníka pro ně byla ztělesněním noční můry, kterou poté zachycovali ve svých literárních dílech. Dvojník se však objevuje v literárních textech již dříve, např. ve Španělsku bylo toto téma zpracováno již v období baroka a poté v romantickém dramatu. Nejdůležitějšími autory, kteří zpracovali toto téma, jsou José Zorrilla y Moral, José Joaquín Mora či José de Espronceda. Prvky dvojnictví lze pozorovat i v románu *Důmyslný don Quijote de la Mancha*.

V další části práce jsme se zaměřili na koncepci tísnivosti či podivnosti, kterou představuje Sigmund Freud a demonstruje ji na rozličných literárních i neliterárních příkladech. Freud nejprve vysvětluje etymologii slova „unheimlich“ a porovnává ho s výrazy v jiných jazycích. Dochází k závěru, že pocit tísnivosti vyvolávají znovuoživené vytěsněné infantilní komplexy či potvrzení překonaných primitivních přesvědčení. Právě dvojník je konceptem, který je součástí primitivních přesvědčení každé kultury a často reprezentuje zlověstnou stránku světa. Povídky, kterými jsme se zabývali, byly vybrané podle určitého schématu vyprávění a také podle pojetí dvojníka – v našem případě se jedná o živého člověka, který je identický svým charakterem i vzhledem. Autory vybraných povídek jsou Javier Marías, Segundo Serrano Poncela, Miguel Sawa, Vicente Soto, Pere Calders, Ricardo Doménech. Veškeré texty, až na povídku Pere Calderse, byly napsány ve španělském jazyce.

Věnujeme se momentu autoskopie, tedy okamžiku, kdy hlavní postava uvidí poprvé svého dvojníka. Tento rys je významný především svou odlišností od popisů stejného momentu v dílech z období romantismu. Uvádíme příklad Dostojevského „Dvojníka“ a Poeova „Williamu Wilsona“, kde je scéna prvního shledání vylíčena dramaticky a do všech podrobností. Autor zde líčí tělesné pocity, které protagonista zažívá, a veškeré myšlenky, které mu proudí hlavou. Pokud je stejné téma a stejné vyprávěcí schéma opakováno neustále v různých obdobích literárních dějin, je nutnou podmínkou, aby se měnila jeho formální podoba a narativní techniky. Pozorováním tématu dvojníka napříč literární historií docházíme k závěru, že ve dvacátém století je potřeba, vzhledem k bohaté zkušenosti čtenáře, měnit vyprávěcí postupy a popisovat tak moment autoskopie více stroze. Vypravěč tak tuto scénu zvládne vyjádřit jedinou větou a pocity, které protagonista zakouší, si čtenář může představit sám. Ve všech povídkách se objevuje „místo nedourčenosti“, tak jak ho popisuje Wolfgang Iser, tedy nejasnost a intelektuální nejistota, kterou čtenář vyplňuje svou vlastní fantazií. Tento aspekt se objevuje ve fantastické literatuře a jedná se o nejistotu ohledně reálnosti daného vyprávění.

V některých povídkách se opakuje motiv postele a zrcadla. Postel je zde vyjádřením něčeho velice soukromého, co má každý člověk sám pro sebe. V momentě, kdy dvojník

protagonistovi zabere jeho postel, krade mu tím jeho identitu. Zrcadlo je motiv, který se od nepaměti pojí s dvojníkem, dualitou, rozdvojením či tříštěním osobnosti. Jako zmínku můžeme uvést třeba Narcise se svým odrazem na vodní hladině.

V další z kapitol zkoumáme závěr povídek: ve většině případů končí tragicky či obavou z budoucnosti. V případě zlého dvojníka dojde ke krádeži identity a celého života, v případě dvojníků neutrálních se setkáváme s příběhem bez konce. Čtenář si nedokáže představit další existenci obou dvojníků a závěr povídky v něm vyvolává zároveň pocit nejistoty a tísnivosti. Hledali jsme v daných povídkách prostředky, které podporují pocit podivnosti ve čtenáři a zaměřili se na vyprávěcí osobu. Povídky se dělily na ty vyprávěné vševědoucím vypravěčem ve třetí osobě singuláru a na vyprávění samotným protagonistou příběhu. Zjistili jsme, že vyprávění v první osobě v případě dvojnictví implikuje možnost duševního onemocnění a ve čtenáři vytváří nejistotu ohledně pravdivosti vyprávění. Proto je třeba vyprávěcí postup podpořit dalšími prostředky, které dělají příběh autentičtější a čtenář má větší šanci se do role protagonisty vžít. Těmito prostředky je například popsání racionální povahy protagonisty. Proto hlavní postavy vykonávají povolání založené na klidné mysli a logickém uvažování, jako dobrý příklad nám posloužilo povolání zeměměřiče. S tím souvisí i pochybování postavy a nezaujetí danou situací, ve které by běžný člověk zpanikařil a dal najevo silné emoce. V poslední části si všímáme karnevalových prvků objevujících se ve dvou povídkách. Jedná se o konkrétně o motivy smíchu, světa naruby či hlavou dolů, masky, opilost a familiérní chování. Tyto karnevalové prvky byly již v mnohých filmech či literárních dílech využity jako zdroj strachu. Zdá se, že smích je cestou, jak zakrýt vážnost situace. Čtenář si uvědomuje, že smích v tomto případě není vyjádřením uvolněné atmosféry a vyvolává v něm pocit podivnosti.

Po prostudování daného tématu pozorujeme, že vyprávěcí techniky spojené s příběhem o dvojníkovi se napříč literární tradicí velice změnil. Pokud chce vypravěč vyvolat ve čtenáři pocit podivnosti, je potřeba vynaložit jiné prostředky než v dřívějších obdobích. Čtenář je obklopen filmy s fantastickou tematikou a téma dvojníka ho nijak nepřekvapí. Proto je nutné podání tématu stále obměňovat a vymýšlet nové způsoby narace. V některých povídkách pak můžeme pozorovat až absurdní podtón vyprávění. I přes potřebu obměny je zřejmé, že téma dvojníka z podstaty věci a také vzhledem k zakořeněnosti v různých kulturách působí stále zlověstně a tísnivě.

Resumé (česky)

Na úvod jsme popsali historii tématu dvojníka od úplných počátků zakořeněných v germánské lidové tradici, ale objevujících se i ve folkloru jiných kultur. Pozorovali jsme proměny, kterými téma prochází například v období antiky a renesance, kdy téma dvojníka přestává být tragické a nabývá na komičnosti. Přes důležité období romantismu jsme se dostali až k dvacátému století, kdy je potřeba měnit způsob vyprávění a nalézat nové způsoby, jak k tématu přistupovat. Částečně jsme se podívali i na historii tématu na území Španělska. V druhé části jsme se zaměřili na Freudův koncept „unheimlich“, tedy pocit tísnivosti či podivnosti a snažili se jej aplikovat na vybrané španělské povídky dvacátého století. Zkoumali jsme u daných povídek moment autoskopie, tragického konce všech povídek a dílčích aspektů jako je motiv postele či zrcadla. Dále jsme pozorovali narativní prostředky, které podporují ve čtenáři pocit podivnosti, konkrétně jsme se zaměřili na otázku gramatické osoby, ve které je příběh vyprávěn. Nakonec jsme v jedné z vybraných povídek pozorovali téma komičnosti a karnevalové kultury.

Resumé (en español)

En la introducción describimos la historia del tema del doble desde los principios que arraigan de la tradición germánica popular pero aparece también en el folklor de otras culturas. Observamos los cambios que sufre el tema en la Edad antigua o el Renacimiento cuando el tema del doble deja de ser trágico y adquiere tonos cómicos. A través de la época de romanticismo llegamos al siglo XX cuando es necesario cambiar el modo de narrar y descubrir nuevas maneras cómo abarcar el tema. Parcialmente vemos la historia del tema en el área de España.

En la segunda parte enfocamos el concepto de Freud denominado “unheimlich”, o sea, el sentimiento de lo siniestro o lo sospechoso, y tratamos de aplicar este concepto a seleccionados cuentos del siglo XX. Investigamos, en el caso de estos cuentos, el momento de autoscopia, el final trágico de todos los cuentos y otros aspectos como el motivo de cama o espejo. Después analizamos los medios narrativos que fomentan el sentimiento siniestro en el lector, en concreto enfocamos la cuestión de la persona gramatical que está usada para narrar la historia. Al final, observamos el motivo de lo cómico y la cultura carnevalesca en un cuento escogido.

Seznam použité literatury

Calders, Pere. *Cròniques de la veritat oculta*. Barcelona: Edicions 62, 2009. ISBN 978-84-92672-09-7.

Doménech, Ricardo. *El espado escarlata*. Madrid: Endymion, 1988. ISBN 84-7731-021-1.

Márías, Javier. *Minetras ellas duermen*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1990. ISBN 84-339-1791-9.

Sawa, Miguel. *Historias de locos*. Sevilla: Renacimiento, 2010. ISBN 978-84-8472-568-8.

Serrano Poncela, Segundo. *Los Huéspedes*. Caracas: Monte Avila Editores C.A., 1968.

Soto, Vicente. *Casicuentos de Londres*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1973. ISBN 84-265-7142-5.

Zarraluki, Pedro. *Galería de las enormidades*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1989. ISBN 84-339-1775-7.

Sekundární literatura:

Bachtin, Michail Michajlovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Odeon, 1975.

Blanchot, Maurice. *Literární prostor*. Překlad Marie Kohoutová, Michal Pacvoň. Praha: Herrmann & synové, 1999. ISBN 978-80-87705-28-5.

Borges, Jorge Luis. *El libro de arena*. Salamanca: Alianza Editorial, 1995. ISBN 84-206-3313-5.

Calders, Pere. *Cròniques de la veritat oculta*. Barcelona: Edicions 62, 2009. ISBN 978-84-92672-09-7.

Činátlová, Blanka. *Příběh Těla*. Příbram: Pistorius&Olšanská, 2009. ISBN 978-80-87053-36-2.

Cixous, Hélène. Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's Das Unheimliche. *New Literary History* 7.3, 1973. ISBN 9780748639038.

De Toro, Alfonso. *Borges Infinito*. Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms, 2008. ISBN 978-3-487-13574-8.

Doorman, Maarten. *Romantický řád*. Praha: Prostor, 2008. ISBN 978-80-7260-191-2.

Dostojevskij, Fedor Michajlovič. *Dvojník a jiné prózy*. Překlad Ervína Moisejenková. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.

Fischer, Otokar. *Duše, slovo, svět*. Praha: Československý spisovatel, 1965

Freud, Sigmund. On Narcissism: An Introduction. In *The Freud Reader*. ed. Peter Gay. London: Vintage, 1989. ISBN 978-0393314038.

Freud, Sigmund. *Spisy z let 1917 – 1920*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2003. ISBN 80-86123-16-2.

Hauser, Michael. *Cesty z postmodernismu*. Praha: Filosofia, 2012. ISBN 978-80-7007-382-7.

Hoffmann, E.T.A. *Půlnoční povídky*. Praha: Albatros, 1989. ISBN 13-789-89.

Hutcheon, Linda. *A poetics of postmodernism*. London: Routledge, 1988. ISBN 0-415-00706-2.

Iser, Wolfgang. *Jak se dělá teorie*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-1672-8.

Kohlhöfer, Christof. *Das Motiv des Doppelgängers in der Postmoderne – dargestellt anhand einer Analyse des Films Fight Club*. Hamburg: GRIN Verlag, 2007. ISBN 978-3-638-77302-7.

Krauss, Wilhelmine. *Das Doppelgängermotiv in der Romantik*. Berlin, 1930.

Kubíček, Tomáš. *Vypravěč*. Brno: Host, 2007. ISBN 978-80-7294-215-2.

Lecouteux, Claude. *Přízraky a strašidla středověku*. Praha: Volvox globator, 1997. ISBN 80-7207-059-2.

Lecouteux, Claude. *Vily, čarodějnice a vlkodlaci ve středověku*. Praha: Volvox Globator, 1998. ISBN 80-7207-155-6.

Lugones, Leopoldo. *Cuentos fantásticos*. Madrid: Clásicos Castalia, 1987. ISBN 84-7039-519-X.

Lukavec, Jan. *Zneklidňující svět zrcadel*. Praha: Malvern, 2010. ISBN 978-80-86702-83-4.

Lyotard, Jean-Francois. *O postmodernismu*. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993. ISBN 80-7007-047-1.

Ozoufová, Mona. *Co prozrazuje román: 19.století – mezi starým režimem a revolucí*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2010. ISBN 978-80-7325-203-8.

Poe, Edgar Allan. *Jáma a kyvadlo*. Přel.Josef Schwarz. Praha: Odeon, 1987.

Poe, Edgar Allan. *Complete tales and poems*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1966.

Rank, Otto. *Der Doppelgänger*. Imago III, 1914.

Rank, Otto. *Der Doppelpgänger: Eine psychoanalytische Studie*. Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1925.

Royle, Nicholas. *The Uncanny: An introduction*. Manchester: Manchester UP, 2003. ISBN 9780719055614.

Scholes, Robert; Kellogg, Robert. *Povaha vyprávění*. Brno: Host, 2002. ISBN 80-7294-069-4.

Slethaug, Gordon. *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*. SIU Press: 1993.

Soldevila, Carme Gregori. *Pere Calders: Tòpics i subversions de la tradició fantàstica*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006. ISBN 84-8415-803-9.

Todorov, Tzvetan. *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1676-6.